Jacob Burckhardt

universul lui rubens



Editura Meridiane

Universul
lui
Rubens

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri.

JACOB BURCKHARDT
Erinnerungen aus Rubens
Herausgegeben von Heinrich Wölfflin
Berlin und Leipzig, 1934

Jacob Burckhardt

universul lui rubens

cu o introducere de Heinrich Wölfflin

Traducere, indice și postfață de:

CRISTINA PETRESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1978

Notă

cu privire la ediţia în limba română

Ţinînd seama că această lucrare a lui Iacob Burckhardt (*Erinnerungen aus Rubens* — Amintiri despre Rubens) reprezintă în fapt o privire de ansamblu foarte cuprinzătoare asupra personalităţii artistice a pictorului, editura a adoptat pentru ediţia românească titlul „Universul lui Rubens".

Notele numerotate aparţin autorului.

Notele însemnate cu asterisc sînt ale traducătorului.

Pe coperta I :

RUBENS
Autoportret
Firenze, Uffizi

Pe coperta IV :

Iacob Burckhardt

INTRODUCERE

„Universul lui Rubens“ face parte din lucrările tîrzii, care, respectîndu-se dorința expresă a lui Burckhardt, au fost date publicității — întocmai ca și „Contribuțiile“ — după moartea lui [1]. Deși acest mic volum pare a fi stingher în opera lui Burckhardt, el nu a constituit o sur-

---

[1] Iacob Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Basel, Lendorff, 1898 (editorul nenominalizat a fost H. Trog). A doua ediție de asemenea în 1898, a treia în 1918, la editura Schwabe, Basel. — O ediție ilustrată a apărut în 1928 în editura A. Kröner, Leipzig, îngrijită de H. Kauffmann, cu postfață și note.

Despre epoca conceperii, manuscrisul nu dă nici o informație. În forma sa exterioară nu se deosebește de „Contribuții“ și de „Marginale“, dar în orice caz a fost realizat înainte de 1898. Baza textului o constituie cuprinzătoarele părți referitoare la Rubens din caietele editate de Kolleg („Arta mai nouă de la 1550“, Arhiva 156, II), cu multe adaosuri ulterioare în cerneală violetă, care se folosește, după observația lui F. Stähelin, de la 1885. După aceasta a urmat o compunere a materialului, în fraze creionate, după o schemă de organizare care se suprapune, aproximativ dar nu deplin, cu cea definitivă (Arhiva 166) ; explicații neîntrerupte cu Fromentin, expresia verbală plină de temperament și foarte liberă (de pildă Andromeda de la Berlin, este denumită „Trutschel îndopata“). În scrierea curată dispare apoi critica personală iar limba este adusă la nivelul ambianței sociale. Demnă de remarcat este o anumită suprapunere a textului cu conferința despre pictura narativă din 11 noiembrie 1884 (vol. XIV, 301 și urm.), dată care poate fi considerată ca terminus post quem.

priză pentru prieteni şi discipoli. Fără îndoială că temele istoriei artei italiene domină aproape în întregime producţia literară a lui Burckhardt, însă ar fi inexact să tragem din aceasta o concluzie asupra preocupărilor sale artistice în general. O privire cît de fugară asupra manuscriselor arată că nu a rămas dator cu nimic lumii nordice. Fără îndoială însă că din limitele acestei lumi nordice cel mai apropiat i-a fost artistul care, fără a renunţa la sine, a fost cel mai puternic saturat de cultură romană : Rubens. La Rembrandt n-a avut acces.

Asupra tînărului Burckhardt arta lui Rubens a exercitat un efect incendiar. Deşi marelui pictor flamand nu i-au lipsit niciodată admiratorii, ba chiar cei entuziaşti, se înţelege totuşi că într-o epocă a cultului lui Rafael, a rămas puţin loc pentru Rubens. Burckhardt a afirmat pe bună dreptate în „Opere de artă ale oraşelor belgiene“ (1842) : „În general, Rubens nu este apreciat cum se cuvine, se aplică pur şi simplu creaţiilor sale o unitate de măsură conformă, poate, tablourilor lui Rafael, şi se aud plîngeri privitoare la modul lipsit de puritate în care reprezintă corpul omenesc şi la fantezia lui vulgară“ — şi totuşi el are ceva mai presus de toţi pictorii : „înfăţişarea vieţii în plenitudinea ei, în particular, şi aceea a momentului înfăţişat, în general“ (vezi volumul I, 153, din ediţia aceasta). Cu aceeaşi neschimbată mentalitate, bătrînul Burckhardt îi recunoaşte, după ce între timp se transformase şi aprecierea generală mult în favoarea lui Rubens, necondiţionata „superioritate în imperiul actualităţii“. Chiar şi cu rezerva că Rubens nu poate avea nici în cazul cel mai bun idealitatea lui Leonardo, Rafael şi Fra Barlommeo (Conceptul la „Amintiri despre Rubens“, Arhiva 166), el este totuşi neîndoielnic maestrul trupului în mişcare şi al unei naraţiuni în stare să fixeze dintr-o trăsătură întîmplările cele mai bogate. Aceasta presupune existenţa

unei forțe de viziune care se învecinează cu miraculosul și care a stimulat mereu puternicul simț plastic al lui Burckhardt. Schițele colorate ale tablourilor care lasă să se vadă direct procesul de creație au fost retrăite de el cu o participare aproape pătimașă.

Omul matur a înțeles și elementul canonic, care străbate de la bun început aceste viziuni. De ce dau tablourile lui Rubens o asemenea impresie de liniște ? Pentru că fantezia artistică este o fantezie stăpînită. Cu „vehemența" simplă nu s-ar fi ajuns aici la nimic. „Imensa sarcină dublă" consta în inventivitatea vie, în redare pe de o parte și în presimțirea unor canoane ce i-ar sluji ca limite, pe de altă parte. Burckhardt găsește acest element canonic în mînuirea din plin a unor „echivalențe" cu efecte simetrice, care nu aduc numai valori coloristice și formale, lumini și umbre, ci și accente optice și ideale într-un echilibru oarecare. El știe desigur că acesta nu e un bun special al artei lui Rubens, dar în legătură cu procesul cel mai viu, ba chiar cel mai violent, se ajunge la efecte singulare. „Bătălia amazoanelor" de la München era tabloul lui preferat și exemplul principal la care revenea mereu și în ceea ce spunea.

Totuși, cine și-ar fi îngăduit să vadă în Rubens numai pictorul narativ ? Lîngă zgomotosul Rubens exista și un Rubens tăcut și poate că accentele cele mai personale ale lui Burckhardt se aud atunci cînd vorbește de acesta din urmă, despre tablourile unei existențe care respiră liniștit și fericirea senină a celui care le-a pictat, despre „minunatele asociații de idei între mări, fluvii și izvoare ale pustietății, animale puternice și frumusețea femeii goale", așa cum apar în mitologiile și înainte de toate în peisajele sale — încîntarea lui Burckhardt începînd din tinerețe — cu adierile lor blînde și umede, nori cu forme frumos alcătuite și cu „efectele minunate ale
7 razelor soarelui răspîndite pînă departe".

Se spune despre Rubens că ar fi „decorativ". Dacă este aşa, este în acelaşi sens în care putem spune şi despre Rafael că a fost decorativ... În ceea ce priveşte reprezentarea frumuseţii trupului femeiesc, pentru mulţi o piatră de încercare, Rubens s-a descurcat în general uşor, şi vorbea cu plăcere despre relaţia corp-costum, punîndu-şi întrebarea cît de departe a mers intervenţia decisivă a artistului în aceste lucruri [2]. Căutarea formei *frumoase* pretutindeni a considerat-o mai tîrziu ca o mărginire proprie tinereţii lui : dacă pe vremuri se simţise respins de reprezentarea neconvingătoare a Sf. Francisc (la ultima împărtăşanie a acestuia), mai tîrziu nu mai vorbeşte decît de tînărul sfînt „plin de spiritualitate". Nici nu voia să audă că lui Rubens i-ar fi lipsit adîncimea psihologică, dar dacă Fromentin şi mai mult Justi s-au exprimat defavorabil despre Rubens ca portretist el, în fapt n-a răspuns direct la aceasta, dar nici n-a lăsat vreo îndoială asupra părerii lui mai favorabile.

Problemele evoluţiei picturii la Rubens l-au preocupat mai puţin decît forma nepieritoare a artei sale, abia atunci începînd să se facă diferenţierile mai precise între epoci, care astăzi ni se par fireşti. A notat fără îndoială că altarul Ildefonso din Viena era „mai de curînd" considerat ca o lucrare tîrzie, însă fără a lua o poziţie. La separarea operelor personale de cele ale şcolii, el a fost în general bine sfătuit de propriul său instinct. Ciudată rămîne părerea lui despre grupul portretistic de la München al pictorului, cu Isabella Brant, pe care i-o contestă pur şi simplu lui Rubens.

---

[2] În legătură cu aceasta se poate insera notarea unei mici întîmplări hazlii care-l făcea pe Burckhardt să rîdă cu poftă. Cu prilejul ultimei sale vizite la Viena la Galeria Liechtenstein, el îi puse o asemenea întrebare soţiei custodelui care-l conducea, încît aceasta îl privi pieziş şi apoi renunţă să mai discute subiectul, cu următoarele cuvinte : „Ia lăsaţi-mă ! Sînteţi o pramatie !"

Titlul „Amintiri despre Rubens", care în vădita sa modestie evocă „Însemnările marginale", înlătură de la început toate pretenţiile la o egală valorificare a materialului plastic şi literar. Burckhardt a adunat cu multă trudă tot ce i-a fost accesibil şi a realizat o privire de ansamblu, aproape deplin cuprinzătoare asupra tuturor lucrurilor mai importante, ceea ce este cu atît mai semnificativ cu cît, în mod curios, n-a avut marele catalog de tablouri comentat al lui Rooses (*L'oeuvre de P. P. Rubens*, 1886—1892) unde ar fi găsit totul strîns la un loc. Şi pentru gravurile lui Rubens se referă la datele din „Istoria picturii" a lui Woermann, fără a se întoarce la lucrarea fundamentală a lui Hyman, *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens* (1879). Nici „Gravorii lui Rubens" de Rosenberg (1893) nu este menţionată.

Dintre toţi scriitorii mai noi, desigur că cea mai mare impresie şi bucurie i-a făcut-o Fromentin (*Les maîtres d'autrefois*, 1878). El îl citează de mai multe ori : „Fromentin cel plin de spirit şi profund". Cu critica de specialitate a omului de meserie, care vorbeşte ca pictor numai de lucrările originale, el evită să intre în concurenţă, dar în punctele hotărîtoare, îşi păstrează intactă opinia proprie.

„Rubens" este singura monografie a lui Burckhardt, despre un artist, dar bineînţeles — nu o biografie. Sînt observaţii sistematic ordonate asupra operei pictorului, dar în ceea ce priveşte punerea în lumină a unor intimităţi particulare, cum o cere o biografie sau cum o presupune, manifestă o timiditate de neînvins. Cu toate acestea se poate spune că în cazul lui Rubens nu l-a fascinat numai elementul estetic, ci în cel mai înalt grad şi cel uman. El a admirat nu numai talentul şi caracterul său inepuizabil, ci în egală măsură persoana, pe omul acela deplin liber, nestînjenit şi totdeauna bun, care a fost Rubens. „Conştiinţa propriei sale fiinţe nobile şi puternice trebuie să fi
 făcut din el unul din muritorii cei mai privile-

giaţi". E puţin spus, cînd Burckhardt numeşte în frazele introductive, „un sentiment extrem de plăcut" a-şi actualiza personalitatea şi viaţa lui Rubens — iar dacă undeva cuvîntul cu care se încheie un capitol din consideraţiile asupra istoriei omenirii are valoare, atunci aceasta se întîmplă aici : a te menţine accesibil pentru orice fel de măreţie este una din puţinele condiţii sigure ale unei fericiri spirituale superioare.

HEINRICH WÖLFFLIN

Este un sentiment extrem de plăcut să-ți reactualizezi personalitatea și viața lui Rubens; întîlnești în atîtea împrejurări fericire și bunătate, cum se întîmplă la puțini din marii maeștri iar el este destul de bine cunoscut ca să ușureze posibilitatea unei aprecieri sigure. Conștiința propriei sale ființe nobile și puternice trebuie să fi făcut din el unul din muritorii cei mai privilegiați. Imperfecțiunea ține de tot ce este terestru, iar încercări au trecut și peste Rubens ; dar măreţul rezultat de ansamblu al vieții lui luminează retrospectiv toate detaliile în așa fel încît drumul vieții sale apare pe deplin firesc. El nu s-a întrerupt de timpuriu ca la Masaccio, Giorgione sau Rafael, iar pe de altă parte a fost scutit de vîrsta neputinței, cîte ceva din ceea ce a realizat mai măreț aparținînd tocmai ultimilor ani. Fără îndoială că favoruri de tot felul au însoțit de timpuriu această viață, dar nu toți ar fi știut să le utilizeze, să folosească oameni și împrejurări așa cum a făcut-o Rubens, probabil cu toată liniștea.

I-a dat viață o mamă excepțională (în 1577 la Siegen), de care a fost mai tîrziu foarte legat. Educația sa cea mai timpurie, în orice caz ani de zile la Köln, trebuie să fi fost adecvată, și a fost dirijată mai ales de această mamă ; ser-

viciul de paj la Anvers în al patrusprezecelea, intrarea în atelierul unui artist în al cincisprezecelea, poate abea în al şaptesprezecelea an, sînt fapte ale căror consecinţe nu mai trebuiesc apreciate. Cu maestrul la care s-a oprit în cele din urmă, Otto Venius, facem cunoştinţă personal din tabloul de familie cam încărcat de la Luvru, care îl prezintă înconjurat de ai săi, la şevalet ; ca discipol al Italiei şi anume admirator al lui Correggio, îl defineşte tabloul important al logodnei sfintei Ecaterina din Galeria de la Bruxelles ; un serios spirit religios, dar în acelaşi timp o anumită lipsă de forţă a formelor şi caracterelor reveleazã mai ales tablourile din muzeul de la Anvers „Chemarea apostolului Matei“, „Copacul lui Zaheu“ etc.). Dar Otto Venius trebuie să fi făcut impresie discipolului şi prin personalitatea sa de om serios, plin de prestigiu şi manierat, cum era.

Fusese pictor de curte al învingătorului sudului Flandrei, Alessandro Farnese, şi ajunsese apoi în slujba acelei perechi princiare care guverna aici : a infantei Isabella Clara Eugenia (fiica lui Filip II) şi a arhiducelui Albert (fiul lui Maximilian II). Şi acum e atît de simplu de înţeles : cum l-a prezentat Otto Venius pe discipolul său „arhiducilor“ şi cum aceştia l-au recomandat pe strălucitul tînăr prinţului de Mantua, Vincenzo Gonzaga (1600). Dar în cei opt ani pe care i-a petrecut Rubens de atunci în slujba mantovană, îndeplinind sarcinile prinţului, n-a avut posibilitatea să cunoască numai Italia — mai ales Veneţia şi Roma — ci a însoţit (1603), în calitate de cavaler, o expediţie la curtea spaniolă. Deşi aceasta era stabilită în anii aceia la Valladolid, Rubens a putut să vadă cu siguranţă, încă de pe atunci, toate picturile de la Madrid şi din Escorial, printre altele creaţii majore ale lui Ţiţian, cum Italia nu le avea.

În aceşti opt ani Rubens a devenit italian, cel puţin în măsura în care italiana i-a rămas pe viaţă limba preferată pentru corespondenţă. În 12

artă însă, indiferent cît de nemăsurat de mult se va mai fi adăugat aici la ceea ce învățase, el se manifestă de îndată ca un maestru independent lăuntric și devine o forță activă în Italia, mult superior tuturor celorlalți fiamminghi * din vremea aceea. Se așează imediat cu toți ceilalți pictori renumiți la masă, ca și cum ar fi fost așternută în mod firesc și pentru el, și pictează aceleași teme ca ei. Ar fi putut rămîne foarte bine în sud și ar fi putut deveni regele pictorilor de acolo, dacă ar fi fost lăsat să trăiască. Cu excepția frescei a cultivat toate genurile curente pe atunci în Italia. Alături de copiile după alți maeștri, executate pentru ducele Vincenzo, a creat opere destinate altarului, unele mari și pline de forță, ca de exemplu pentru S. Croce în Gerusalemme din Roma, și aceasta încă din însărcinarea arhiducelui Albert ; apoi Sfînta Treime cu familia Gonzaga păstrată în cîteva resturi impunătoare (Biblioteca din Mantua) ; cele trei picturi ale altarului principal de la Chiesa nouva din Roma, demostrații timpurii de forță ale grandiosului său tip de sfînt, împreună cu o apoteoză a lui Grigore cel Mare, destinată aceleiași biserici și care a ajuns la Grenoble ; pentru Sf. Ambrozie din Genova o impozantă circumcizie — și încă de pe acum (în jurul lui 1606) a primit aici și o comandă pentru o icoană de altar înfățișînd minunile sfîntului Ignațiu, despre care va mai fi vorba cu prilejul versiunii mult mai tîrzii de la Anvers. La Milano [1], unde el și alții au desenat Cina cea de taină a lui Leonardo, a creat el însuși pentru un altar Cina ce se află astăzi la Brera, cu figurile în mărime naturală, care nu înfățișează ca cealaltă „Unus vestrum" ** ci chiar de pe acum cu desăvîrșita sa forță com-

---

* Flamanzi. În limba italiană în original.

[1] Noi urmărim aici, fără a voi să decidem, o părere anterioară ; după alții această „Cină" ar fi fost pictată abia la Anvers.

 ** „Unul dintre voi". În limba latină în original.

poziţională, aşezarea sfintei Euharistii. Diferitelor redări ale Sf. Sebastian, pentru care se întrecea de mult întreaga Italie, el le-a opus acel frumos muribund prăbuşindu-se între îngeri, care se poate vedea în Galeria Corsini, dar mai ales pe sfîntul grandios, solitar şi strălucitor din muzeul de la Berlin. Pe Sf. Ieronim îngenunchiat într-o peşteră, „o operă minunată de mînă proprie", îl are Galeria din Dresda (unde se găseşte, în mod atît de ciudat, alături de Sf. Ieronim al lui Van Dyck, un tablou de asemenea timpuriu al acestui nobil discipol din vremea aceea, întrucît semăna cel mai mult cu maestrul său iar tabloul provine din chiar proprietatea maestrului). În „Rugăciunea penitentului", Rubens a atins încă din timpul cînd se afla în Italia o culme, creîndu-l pe Sf. Francisc în timpul rugăciunii (gal. Pitti). Printre lucrările sale mitologice de atunci se găseşte (Uffizi) un grup cu cele trei graţii, temă pe care a reluat-o atît de strălucit în mai multe tablouri, şi acel extrem de graţios tablou din Galeria Capitoliului : „Romulus şi Remus cu lupoaica", în care par a-şi lua rămas bun ultimele tonuri ale paletei din Anvers pentru a face loc unui imperiu de libertate deplină a luminii şi culorii şi unei noi fantezii, zămislitoare de fericire pură. Pentru moment, Rubens îşi aduce prinosul alegoricii timpului cu acele două replici (Dresda), cea a unui erou încoronat de victorie şi cea a unui Hercule beat : „Acolo eroul care a învins voluptatea şi beţia, aici eroul care a căzut răpus de ambele" ; de variantele mai tîrzii, mai ales ale primei teme, ne vom ocupa mai departe. Dar Rubens ar fi putut să ocupe fără îndoială foarte uşor o poziţie puternică, pe o treaptă foarte înaltă, prin portretele sale, cu care făcuse la Genova un început atît de strălucit. După epoca în care manierismul mai izbutise să dea la iveală o mulţime de pictori de tablouri capabili, italieni celebri ai timpului fuseseră cuprinşi de o ciudată frondă idealistă îndreptată împotriva întregii

picturi portretistice, în pofida dorinței serioase și continui a personajelor celor mai de vază de a se vedea înfățișați, și întocmai ca Van Dyck și Sustermans, mai tîrziu, Rubens pășise acum în golul acesta.

Dar mulțumită faptului că în general uneltele de pictat se găseau la îndemîna lui oriunde s-ar fi aflat, el a fost cel sortit să facă și începutul marelui portret ecvestru european din secolul XVII, cu prilejul primei sale călătorii în Spania : l-a pictat pe ducele de Lerma călare, într-o vreme cînd poate nu exista în toată țara un pictor care să fi izbutit ceva acceptabil în genul acesta. În plus, s-au mai născut atunci copia după Adam și Eva a lui Tițian și seria de capete ale apostolilor, ale căror copii sau reluări se pot întîlni în Palazzo Rospigliosi din Roma, și cel puțin aici Rubens a concurat în redarea caracterului și a expresiei cu mijloacele foarte vii ale picturii spaniole.

Cu toate acestea, Mantua, unde trebuia să se întoarcă mereu, a fost poate pentru el un mediu cu mult mai prielnic decît ar fi putut fi chiar Roma, Veneția sau Florența ; nu înăbușitor, ci stimulant. Se afla acolo, pe atunci încă neatinsă, Galeria casei de Gonzaga, cunoscută în toată lumea, care conținea opere de frunte din epoca de aur ale diferitelor școli italiene ; acolo, în Palazzo di Corte și Palazzo del Te, mai privea de pe pereți și bolte, mereu întreținute, lumea de fresce a lui Giulio Romano și a ajutoarelor sale. În prezența elevului plin de fantezie și neîncătușat al lui Rafael, probabil că Rubens a izbutit să se lămurească cît se depărtau, sau aveau să se depărteze odată, scopurile și mijloacele sale în redarea narațiunii, vastă și plină de mișcare, de cele ale lui Giulio, căci în această direcție nu-și relevase încă forțele. Cu toate acestea, luat în ansamblu, Giulio a fost poate — cu enorma sa producție narativă, mult prea bună pentru Mantua, — cel mai important dintre precursorii săi, și în formele sale frumoase de capete și trupuri mai

trăia destul din Rafael pentru a tulbura un tînăr maestru străin. Dar o voce lăuntrică trebuie să-i fi șoptit acestuia, destul de limpede încă de pe atunci, că el putea și avea să fie mai bogat, mai puternic, mînuitorul unui echilibru mai desăvîrșit al redării. Acest inepuizabil dar de inventivitate materială, artistic atît de puțin purificată, al lui Giulio, această lipsă de economie, de o deosebită importanță în pictura monumentală, aglomerările de figuri, în paralelisme adesea foarte vizibile, repetițiile motivelor trupești și ale gesturilor, pozițiile rigide ale celor ce șed sau se reazimă, îngrămădirile lipsite de stil dintre straturile de nori și partea superioară a trupurilor de zei, ba chiar și convenționalismul atelajelor de cai, oricît de sălbatice s-ar pretinde săriturile lor, toate acestea Rubens a fost în stare să le aprecieze de la bun început și chiar prima frescă în formă de friză a lui Giulio, luată la întîmplare, i-a trădat indiferența acestuia față de orice armonie mai pură.

Cîte răfuieli tăcute, de felul acestora, cu arta italiană din trecut, nu trebuie să se fi petrecut înlăuntrul lui. Astfel, înainte de toate, cea cu lumea artei venețiene, a cărei cunoaștere a fost atît de puțin folositoare altor nordici din vremea aceea. La Rubens nu se regăsește mai tîrziu aproape nici o reminiscență directă, privitoare la lucruri și forme izolate, de la Tițian; cu toate acestea el a învățat să vadă cu ochii lui [2]. Operele lui Tintoretto le-a găsit așa cum se aflau încă multe dintre ele și poate că o mare parte neîntunecate de umbrirea ulterioară, care le face astăzi în mare măsură greu de privit ; însă trăsătura lor de neadevăr, de indiscreție și grosolănia multor compoziții, tre-

---

[2] Din acele opere ale lui Tițian pe care le-a cunoscut Rubens în Italia, probabil că cea mai mare impresie asupra lui a făcut-o Madona di Casa Pesaro, de la Frari, din Veneția. Aici se face desigur abstracție de copiile mai tîrzii, după Tițian, despre care vom vorbi mai departe.

buie să i se fi părut supărătoare. Cea mai apropiată înrudire a simţit-o cu Paolo Veronese; aici se suprapuneau două temperamente şi au existat tablouri care puteau fi revendicate de fiecare dintre ei, ca de pildă — o mică dar strălucită „Închinare a magilor", pe care a văzut-o autorul acestei cărţi în anii de început, lipsiţi de discrenămînt critic, şi pe care n-a putut s-o uite cu desăvîrşire niciodată.

Atunci cînd Rubens nu copia pentru ducele de Mantua, ci pentru el însuşi, în culori sau în desen, aceasta se întîmpla în modul cel mai liber şi uneori aşa fel de parcă ar fi voit să le arate maeştrilor din trecut cum ar fi trebuit să facă. Din cele nouă mari tablouri ale lui Mantegna (pe atunci la Mantua), care reprezentau triumful lui Cezar, Rubens a ales două şi le-a contopit într-unul singur (National Gallery) ; a aşezat cortegiul în lumina soarelui şi i-a dat un fundal nou de ruine şi peisaj, cu o lume de privitori ; compoziţia însă a amestecat-o, înnoind-o de mai multe ori : pe romanul tînăr de pe elefantul din frunte l-a transformat în maur şi în locul oilor a plasat în faţă un leu şi o leoaică mîrîind la elefantul care ridică trompa furios. Ţinînd seama de asemenea libertăţi, se nasc îndoieli asupra măsurii în care poate fi considerat ca exact celebrul său desen în creion roşu, „Lupta pentru stindard" (Luvru) — documentul nostru unic asupra grupului principal din cartonul înfăţişînd bătălia florentină a lui Leonardo. Despre dialogul ce l-ar fi putut purta Rubens în Capela Sixtină cu Michelangelo, în special cu privire la „Judecata de apoi", va fi vorba la tratarea „lucrurilor de la sfîrşitul veacurilor". El depăşise cu totul ecoul fals pe care Michelangelo îl lăsase predecesorilor din Anvers.

Pe contemporanii săi, pictorii italieni, i-a întîlnit într-o însufleţită exercitare a artei şi într-o mare criză : lupta între manierişti care-şi duceau mai departe existenţa şi care, în parte, erau postaţi foarte sus, eclectici şi natu-

raliști. Despre întîlniri personale nu aflăm aproape nimic și chiar dacă de la Carracci și modul personal de interpretare al lui Correggio a preluat și Rubens în mod cert cîte ceva (dar nu tratarea formei preconizată de ei), nu știm dacă a văzut măcar opera lor romană de căpetenie, Galeria Farnese, pe atunci în faza finisării definitive. Din opera lui Guido, a cărui existență (1557—1642) o întrece pe a lui cu doi ani și la început și la sfîrșit, cunoștea fără îndoială marea frescă a capelei Sf. Andrei de la Sf. Grigore din Roma, cu drumul spre moarte al sfîntului, în vreme ce, din numeroasele opere care ni-l definesc astăzi pe Guido Reni nu i-a căzut nimic sub ochi, cel puțin în Italia, și la fel s-au petrecut lucrurile cu Domenichino, din care n-a putut cunoaște mai mult decît fresca cu martiriul Sf. Andrei (tot acolo).

De o putere cu totul diferită a fost pentru el întîlnirea cu operele și stilul lui Carravaggio (1569—1609), care deslănțuise deja la Roma marea fierbere, înainte de sosirea lui Rubens, și care în momentul acela, și în tot timpul șederii ultimului în Italia a hoinărit prin țară și pe insule ; o natură saturniană, „la a cărui naștere a coborît Jupiter, seninul zeu“, în vreme ce Rubens ținea fără îndoială „de copiii luminoși și senini ai lui Jupitor“. Dar același Rubens, care probabil nu l-a văzut niciodată pe Caravaggio, a recunoscut toată viața și chiar în ocazii foarte hotărîtoare, stima lui pentru el, ceca ce este una dintre trăsăturile cele mai ciudate ale ființei sale. Mica lui copie după celebra (astăzi a Vaticanului) „Punere în mormînt“ a lui Caravaggio (Galeria Liechtenstein) fără îndoială pictată la Roma, modifică unele culori ale veștmintelor, dar încă se mai impune ca una din cele mai exacte reproduceri ale lui după un model străin. Și urmează acum, atît de curînd după reîntoarcerea acasă, marea „Coborîre de pe cruce“ din domul de la Anvers care amintește atît de limpede de Caravaggio, cel puțin prin mijloacele artistice fo-

losite, gama de culori care merge de la verde simplu, întunecat, la negru, roşu mat, alb strălucitor şi carnaţie, pe o noapte sumbră, cu nori! Nu i-au rămas însă străine nici sufletul, nici expresia puternicului lombard. Există o înrudire tainică între această „Coborîre de pe cruce" şi monumentalul tablou al lui Caravaggio de la Luvru : apostolii lîngă trupul neînsufleţit al Mariei, şi poate că Rubens a văzut acelaşi lucru pe vremea cînd tabloul se afla încă într-un altar al Fecioarei la Scala din Roma, şi după ce ducele de Mantua l-a cumpărat de acolo. Cine-l cunoaşte pe Caravaggio numai din trăsăturile sale sălbatice, va respinge orice apropiere de acest gen şi o dovadă peremptorie în această direcţie desigur că nu se poate produce, dar mai există şi alte mărturii ale acestei simpatii. În galeria din Viena se poate vedea una din cele mai măreţe pînze ale lui Caravaggio, o „Madonna del Rosario" monumentală, bogată, de o vie expresivitate. Această opera, destinată după cît se pare unei mănăstiri dominicane din Italia, a ajuns în împrejurări necunoscute în Ţările de Jos şi aici s-a întîmplat un lucru care în mod obişnuit nu se întîmpla, şi anume ca pictorii dintr-un oraş să se unească şi să cumpere un tablou de altar pictat de un străin, iar după ce l-au achiziţionat cu 1800 de guldeni, să-l dăruiască mănăstirii dominicane Sf. Paul din Anvers unde a rămas pînă la cumpărarea lui sub Iosif al II-lea. Însă, pe lîngă Sammetbreughel, Van Baalen, Coosemans şi alţii, în fruntea acestor pictori se afla Rubens, căruia trebuie să i se atribuie iniţiativa în luarea acestei hotărîri, gest căruia nu i se poate nega o anumită măreţie. Astfel, credinţa şi arta din Anvers au dobîndit într-un loc public o operă italiană căreia i se recunoştea, în spiritul acelor timpuri, în mod unanim, marea măestrie, desigur nu atît pentru Fecioară cît mai ales pentru grandioşii sfinţi Dominic şi Petru martirul, cu ghirlande de trandafiri în mînă, pe care îi im-

ploră poporul în timp ce ei arată spre Maica Domnului. Ca și alte tablouri ale lui Caravaggio, este străbătut și acesta, sus, de o draperie roșie și Rubens n-a împrumutat-o, de mai multe ori numai pe aceasta, ci și anumite trăsături ale dispunerii grupurilor par a aminti de el, ici colo. Iar în ultima lui epocă, atunci cînd a ales pentru altarul principal al bisericii Sf. Petru din Köln, cerut de el, răstignirea apostolului, a reînviat în sinea lui impresia pe care i-o făcuse cu 30 de ani în urmă, în tinerețe, tabloul de altar cu același subiect executat de Caravaggio, pe atunci în posesia lui Giustiniani la Roma (Tabloul se află acum la Ermitaj, Petersburg).

După înapoierea din Italia (1609) a urmat la Antwerppen o durere adîncă și o retragere mai lungă : Rubens nu și-a mai găsit în viață mama, a cărei boală îl hotărîse să-și grăbească întoarcerea. Peste puțin timp însă, norocul s-a înlănțuit cu cîștigul și a fost apreciat cum merita. Nu s-a ridicat datorită dispozițiilor trecătoare ale unor protectori și nici prin gustul particular al bogătașilor, ci corporații puternice l-au solicitat pentru realizări mari și solemne, cum sînt : „Răstignirea“ și „Coborîrea de pe cruce“, pentru mărețul altar al sfîntului Ildefons [3] ; pentru sala primăriei orașului, a pictat o „Închinare a magilor“, care trece drept cel mai frumos din toate tablourile lui cu acest subiect (Muzeul din Madrid). Arhiducii care-l numiseră pictor al curții și consilier privat nu i-au îngăduit mutarea la Bruxelles și de aici înainte principala vatră a picturii belgiene s-a statornicit pentru totdeauna la Anvers. Imediat s-a strîns în jurul lui un mare număr de elevi și alegîndu-i pe cei mai buni, a format din ei ajutoare de neînlocuit. Cu alți tovarăși din domeniul artei, pe care îi punea în

[3] După cercetări mai recente, adevărata realizare sau cel puțin terminarea operei trebuie situată mult mai tîrziu.

umbră, păstra cele mai bune relații, în măsura în care îl ofereau posibilitatea. Bogăția, dobîndită cu înțelepciune, începe să-i umple casa; la aceasta se adaugă căsnicia fericită cu Elisabeta Brant, binecuvîntarea cu prunci și construcția unei locuințe noi, frumoasă din punct de vedere artistic și plină cu comori de artă strînse încă din Italia.

Era poziția unui rege, fără țară și popor, însă de o mare strălucire socială și de aceea n-a lipsit nici atentatul la viața lui, sau cel puțin intenția : „În anul 1622, un om, socotit de unii nebun, a căutat să-l omoare pe Rubens, așa încît prietenii maestrului au socotit că era necesar să se adreseze Infantei, cu rugămintea „de a lua măsuri speciale pentru paza lui". Despre primejdii de felul acesta, din care cu greu ar fi scăpat în Italia, nu s-a mai aflat nimic.

Dar ce drum parcursese Rubens în anii aceștia, atît ca dezvoltare interioară cît și ca forță exterioară ! Ajunsese un țel de onoare pentru mănăstiri, chiar și biserici ale unor ordine de călugări cerșetori sau ale unora din afară de Antwerpen, să primească o podoabă strălucitoare pentru altarele lor, din atelierul lui Rubens. Pentru iezuiții din Gand mai pictase de mîna lui cumplitul martiriu al sfîntului Lievin și pentru „Sfintele femei" din Mecheln „Pescuitul miraculos", apoi în 1620 „Golgota", care se numește „Le coup de lance", cu ajutorul lui Van Dyck, pentru călugării desculți din Antwerpen (în muzeul de acolo). Pentru aceeași biserică a prins ființă încă din 1619 cel mai emoționant tablou cu subiect legendar : ultima împărătșanie a sfîntului Francisc ; pe altarul principal al călugărilor desculți din Bruxelles strălucea prima lui mare „Ridicare a Mariei la cer". Atelierul și colecția de artă emanau un farmec care străbătea pînă în țări depărtate ; tablouri gata executate, cu cel mai variat conținut, chiar și repetări parțiale ale discipolilor, îi ademeneau pe iubitorii de artă,
 și încă din 1616 Rubens s-a apucat, pentru

depărtatul Neuburg de pe Dunăre şi pentru altele, de marea sa „Judecată de apoi", iar pentru prinţul Maximilian de Bavaria, de cea mai frumoasă dintre vînătorile sale de lei (ambele în Pinacoteca din München). Şi arta ţesăturii de covoare din vremurile acelea a dat marea ei lovitură obţinînd de la el cicluri întregi de mari compoziţii ; pentru nobili genovezi a creat cele şapte povestiri ale lui Decius, care se găseau încă din 1618 în lucru la ţesătorii din Bruxelles.

În sfîrşit, poate fi stabilită cel tîrziu pentru 1619 naşterea acelui tablou căruia mulţi i-au recunoscut prioritatea faţă de toate operele maestrului, pentru că îi înfăţişează forţa autentică în cea mai strălucită redare : este perla Pinacotecii din München, „Bătălia amazoanelor".

Dar chiar în timpul cînd Van Geest, un preţuit prieten al casei din imediata apropiere a pictorului, a primit cu acest tablou o operă „cum Rubens n-a dăruit o alta nici unui prinţ", credinţa în absoluta lui putere de creaţie se poate spune că devenise atît în împrejurimi cît şi în depărtări, legendară. În Italia acelor vremuri nu era ceva neobişnuit ca pictarea unor biserici întregi în stilul baroc dominant, bolta, cupolele, pereţii în frescă, împreună chiar cu toate decorurile, să fie dată unei mari întreprinderi ; dar acest obicei a fost cu mult depăşit de contractul pe care Rubens l-a încheiat cu colegiul iezuiţilor din Anvers, la 20 martie 1620. El însuşi supraveghease construirea respectivei biserici, Saint-Charles, preluase încă de la început mari tablouri de altar şi le şi terminase ; apoi se angajase să predea 39 de schiţe de tablouri pentru boltă, care urmau să fie terminate de discipoli, sub conducerea lui ; se adăugau la acestea 36 de tablouri pentru tavanele naosurilor şi ale emporelor[4]. (Cea mai mare parte distruse în secolul trecut de un

---

[4] Cele trei piese de altar salvate de la incendiu, astăzi în Galerie de la Viena.

incendiu şi păstrate numai în parte în desene şi gravuri). Dar în anul 1621 Rubens apare la Paris, la regina-văduvă Maria de Medici, şi creează aici, pentru o sală mare din Luxembourg, schiţele pentru 21 de tablouri monumentale care conţineau într-o formă alegoric-istorică viaţa reginei, şi care au fost executate apoi la Antwerpen pînă în 1625. Ambasadorul arhiducilor, de Vicq, îl propusese pe Rubens pentru acest proect, iar florentina şi puternicul artist din Ţările de Jos îşi încheiaseră alianţa, peste capetele pictorilor francezi sau din alte părţi. De aici înainte n-a mai existat în Apus nici o stavilă care să poată opri faima acestui atelier, iar pentru maestru, doar acele stavile lăuntrice pe care socotea că trebuie să şi le pună el însuşi.

Exceptînd guta din ultimii ani, Rubens nu mai apare frustat în arta lui decît de activitatea diplomatică. În 1621, în ajunul morţii, prinţul Albert îl recomandase în mod special soţiei sale ca pe slujitorul cel mai devotat şi mai înţelept, iar Ambrogio Spinola, care era în măsură să ştie ctîe ceva în calitatea sa de comandant al armatei din Ţările de Jos, a spus odată : pictura este de fapt cel mai mic din meritele lui Rubens. Acum se dovedeşte că o bună parte din această preţioasă perioadă tîrzie a vieţii, începînd încă din 1623, i s-a irosit în tratative politice cu agenţi şi oameni de stat din Olanda şi Anglia ; întîi în secret, apoi oficial ; în parte din însărcinarea Infantei, mai tîrziu în mod făţiş, în numele coroanei spaniole şi a ministrului Olivarez ; dar ţelul urmărit cu stăruinţă de el era pacea pentru partea sudică a Ţărilor de Jos — aceasta fiind singura pe care fiul oraşului Antwerpen o putea apăra în faţa lui Dumnezeu şi a lumii. După cum am menţionat şi înainte, schimbarea reşedinţei nu i-a stînjenit niciodată activitatea de pictor, iar aceasta avea darul să acopere, în limita posibilă, tratativele diplomatice ; se produc totuşi la el lungi perioade de absenţă : o călăto-

rie în Olanda (1627), avînd aparent scopuri artistice, în timpul căreia nici măcar tînărul său însoţitor, Sandrart, n-a sesizat cîtuşi de puţin caracterul ei diplomatic ; o şedere de opt luni la Madrid (din vara lui 1628 pînă în primăvara anului 1629) ; legată de aceasta o călătorie la curtea lui Carol I al Angliei (5 iunie 1629 sosirea la Londra, începutul lui aprilie 1630, întoarcerea la Antwerpen). Toate acestea nu erau însă determinate numai de ridicarea poziţiei sale, ci şi de lucrările artistice de la faţa locului [5], care atrăgeau creşterea activităţii din atelierul de la Antwerpen. Ultimele lui străduinţe pe tărîm diplomatic (1631—1632), printre care importante conferinţe personale cu Frederic Henric de Orania, mai tîrziu şi cu un diplomat danez, i-au atras lui Rubens duşmănia unei clici belgiene de oameni ai zilei şi odată cu moartea protectoarei sale, Infanta, (29 noiembrie 1633) renunţă bucuros la orice altă activitate politică. Istoria artei trebuie să accepte însă că una din personalităţile ei cele mai mari a fost un om deosebit de luminat, care atrăgea prin simpla sa apariţie încredere şi înţelegere şi a cărui cultură a fost absolut universală, în măsură să permită stabilirea de legături cu toate personalităţile de vază. Chiar diplomaţi de mare prestigiu trebuie să fi avut un sentiment de timiditate şi în acelaşi timp să se fi considerat onoraţi în prezenţa acestui pictor. Dintre întîlnirile sale cu artişti tineri trebuie să menţionăm relaţiile cu tînărul Velázquez la Madrid, chiar dacă din stilul lui Rubens n-a trecut nimic asupra marelui spaniol, cum se spune de obicei cu privire la toată seria respectivă de tablouri ale casei regale

---

[5] Atunci au luat naştere la Madrid acele copii după Titian, despre care Palomino spune (cap. 129) că ar întrece originalele. Spaniolul, care-şi dă aici verdictul hotărînd între italieni şi artistul Ţărilor de Jos, a exprimat probabil o opinie mai generală din timpul lui, în jurul lui 1700. — Trebuie menţionat că o nouă călătorie la Madrid a avut loc după vizita lui în Anglia, poate pe la 1630.

(vezi mai departe). Reîntors în atelierul său (1630), Rubens s-a achitat cu timpul de acele uriaşe îndatoriri pe care şi le asumase. Pentru Maria de Medicis a făcut cel puţin începutul unui ciclu de o concepţie nouă, la o scară mai mare, în care erau preamăriţi soţul ei, Henric IV, pînă cînd a renunţat la aceasta, datorită căderii reginei ; în schimb, pentru tavanul sălii de festivităţi de la Whitehall, sau pentru suita de nouă mari alegorii, o primă comandă a lui Don Filip IV, care au fost aduse apoi la Loeches, în vederea decorării întregului castel regal de vînătoare Torre de la Parada, el şi-a îndeplinit, pe cît se pare, angajamentul. Între timp mai erau executate minunate icoane de altar, ca imaginea Sf. Rochus (1631), pictată în cea mai mare măsură de Rubens însuşi pentru Sf. Martin din Alost şi care era un dar votiv parohial pentru izbăvirea dintr-o epidemie de ciumă ; tabloul posedă, după părerea tuturor, o mare forţă de a emoţiona, căci maestrul dăruise orăşelului flamand ceva din ceea ce avea mai profund în sentimentele sale. Pe vremea aceea, la începutul ultimului deceniu de viaţă, îi fusese hărăzită o mare fericire; după moartea soţiei sale Isabella Brant, în 1626 şi după o văduvie de 4 ani, se căsătorise, la 6 decembrie 1630, cu Hélène Fourment, care avea şaptesprezece ani neîmpliniţi şi a cărei frumuseţe generoasă şi expresie plină de graţie le-a imortalizat în nouăsprezece tablouri cunoscute pînă acum (uneori însoţită de copiii din ambele căsnicii) ; chiar şi numai aceste portrete i-ar fi adus unui pictor o mare glorie, fără a mai socoti picturile pentru biserici şi palate, în care a împrumutat personajelor din trăsăturile soţiei sale, Hélène. Ea poate fi recunoscută, între altele, şi în multiple variante ale acelui minunat tablou de gen ieşit din mîna lui Rubens, „Grădina iubirii", şi în minunata „Sfîntă Cecilie" din Muzeul de la Berlin. Pe lîngă aceasta, să ne mai amintim bine tabloul, de o naivitate atît de preţioasă, al celor doi fii din

prima căsătorie (Galeria Liechtenstein din Viena, o replică ulterioară la Berlin), probabil pictat la scurt timp după moartea mamei lor, şi apoi să căutăm să descoperim ceva asemănător în lumea artistică a vremii. O singură comparaţie, deşi foarte liberă şi depărtată, a oferit-o, poate, în aceeaşi epocă, Francesco Albani [6] şi anume tot în cea de a doua căsătorie a sa cu Doralice Fioravanti, o frumuseţe picturală, care i-a dăruit mulţi copii la fel de frumoşi. El se stabilea cu ei, în anotimpurile bune ale anului, în micile lui case de ţară, de lîngă Bologna, la Mendola şi Querciola, pe care le numea în glumă, după amintirile sale romane, Belvedere, Mondragone şi „delizie Tiburtine"*; îşi trăsese acolo apă, construise fîntîni şi bazine, iar acestea, cu verdeaţa bogată a pomilor minunaţi şi orizontul luminos, au devenit decorul tablourilor sale cu Venus şi Amor, Diana cu nimfele, petrecerile bahice şi altele; şi soţia şi copiii îi serveau aici pentru studiile după natură. Acestea nu voiau să fie portrete nominalizate, ca la Rubens, ci ecourile libere ale unei realităţi iubite, cu o semnificaţie nouă.

Rubens însă a devenit, pe lîngă autorul acelor creaţii intime, iniţiatorul principal şi conducătorul unei lucrări uriaşe, un amestec de fast baroc, de clădiri, arhitectură şi pictură: e vorba de decoraţiile răspîndite pe străzile principale şi în pieţele din Antwerpen pentru *Introitus Ferdinandi* **, intrarea festivă a cardinalului-infante Ferdinand, fratele lui Filip IV (17 aprilie 1635). Păstrarea acestor splendori trecătoare a fost asigurată, cel puţin în ce priveşte conţinutul şi aspectul general, într-un

---

[6] Passeri, Vite de pittori etc. Ed. Roma 1772, p. 284, 285, 288.

* În limba italiană în original. Aluzie la oraşul Tibur (azi Tivoli) de lîngă Roma, care a fost, din antichitate, locul preferat de petrecere şi vilegiatură al locuitorilor bogaţi din Roma.

** Intrarea lui Ferdinand. În limba latină în original.

număr de schiţe în ulei de mîna lui Rubens, a discipolului său Van Thulden şi o lucrare mare în aramă. În părţile cele mai importante, maestrul, deja încercat de gută, a ajutat încă zdravăn la lucrare, cu propria lui mînă şi din acelaşi an mai provine şi ultimul autoportret (galeria din Viena). În timpul acela a cumpărat şi domeniul Steen, în apropiere de Mecheln şi de aici înainte, cu şederea lui frecventă la această reşedinţă de ţară, coincide preferinţa pentru pictura de peisaje, ba se poate spune chiar că majoritatea peisajelor au apărut abia de atunci. Dacă a contribuit la aceasta şi o înclinaţie nouă pentru pictura de şevalet de măsură medie, atunci egoismul nostru trebuie să fie recunoscător pînă şi gutei sale ; căci acum se dezvăluie o latură imensă, pînă atunci economisită, a forţei sale creatoare, care îşi găseşte abia în clipa aceasta adevărata expresie şi ce alt pictor ne-ar fi putut înlocui tonul misterios al peisajului rubensian ? Dacă acum, sau mai înainte, s-a născut şi celebra „Chermesă“, (Luvru), în care nu lipsesc impresiile vieţii satului din Brabant, rămîne de văzut.

În afară de acestea, în ultimii cinci ani de viaţă a mai creat tablouri de profundă seriozitate şi splendoare, care pot fi considerate adevărate testamente de artă. Cea mai puternică dintre forţele sale creatoare s-a mai concentrat odată în „Uciderea pruncilor“, de la Pinacoteca din München, şi mai ales în impresionantul „Calvar“ de la Galeria din Bruxelles (terminat în 1637) ; în tabloul „Sfîntul Francisc primind stigmatele“ (Muzeul din Köln), maestrul a găsit încă o dată expresia cea mai desăvîrşită pentru credinţa călugărilor cerşetori ; pentru altarul principal al Sfîntului Petru din Köln, a ales el însuşi, cum s-a menţionat mai înainte, crucificarea apostolului şi a pictat singur întreg tabloul. Că modul poeziei lui, alegoric-simbolic, nu-l făcuse să-şi piardă echilibrul şi că în scopul acesta îşi stăpînea paleta cu cea mai mare strălucire, o

dovedeşte minunatul tablou al „Războiului" (1638, Pal. Pitti).

În sfîrşit, a fost atribuit, acestor ani din urmă nu fără dubii, şi altarul capelei corale de la Sf. Jacques din Antwerpen, acea Maică a Domnului cu sfinţi care se află deasupra mormîntului marelui artist. Nu numai incandescenţa coloritului şi strălucirea tratării, ci o flacără cu totul personală îi dă acestui ultim tablou votiv o supremă sfinţenie. Rubens a murit în vîrstă de 63 de ani, la 30 mai 1640. Trecem peste cele ce se găsesc în toate cărţile : înţeleptul său testament, moştenirea în artă şi viitoarea soartă a acesteia.

În viaţă i-a fost hărăzit mult noroc, în primul rînd o poziţie independentă, marea lui libertate de creaţie, dar mult noroc am avut şi noi cei ce ne-am născut după el. Nu ne putem gîndi fără spaimă ce s-ar fi întîmplat dacă Rubens ar fi trebuit să crească sub presiunea lui Ludovic al XIV-lea şi ar fi fost nevoit să devină un Le Brun al lui. Desigur că s-ar fi putut naşte în Franţa, cu cîteva decenii mai tîrziu, el, cel mai mare de la marii italieni încoace şi singurul într-adevăr mare pe care natura îl avea în rezervă. Pentru faptele obişnuite legate de fiinţa lui umană, trimitem cu plăcere la ceea ce a fost descoperit de mult şi elaborat de alţii, înainte de toate la cuvintele frumoase ale lui Waagen despre spiritul lui senin, iubitor de viaţă, despre nobleţea mentalităţii sale, despre sentimentul cald şi duios în împrejurări mari şi mici şi despre, cu mare nedreptate, contestata sa generozitate, bunătatea şi ajutorul faţă de alţi artişti. Cu toată bogăţia lui, a dus viaţa cea mai cumpătată şi aceasta împreună cu neîntrerupta perfecţionare a înaltei sale culturi ; cu comportamentul nobil, corespunzător acesteia, a fost ceea ce Fromentin[7] a rezumat excelent în expresia :

---

[7] *Les maitres d'autrefois.*

l'hygiène fortifiante et saine de son génie *. Şi mai departe, cum n-a izbutit să-l orbească nimic : *la fortune ne l-a plus gâté que les honneurs. Les femmes ne l'ont pas plus entamé que les princes... C'était une âme sans orage, sans langueur, ni tourment, ni chimères* **. În sfîrşit, despre lucrul lui : picta liniştit şi în acelaşi timp cu entuziasm, *en combinant bien, en se décidant vite* *.

În pavilionul grădinii sale se aflau săpate în piatră acele celebre maxime ale lui Juvenal (X Versul 347) care sînt dintre cele mai reconfortante din întreaga poezie romană, despre *mens sana in corpore sano* ****, despre tăria sufletească spre care trebuie năzuit fără teamă de moarte, fără mînie şi pofte şi despre zei care ne cîntăresc mai bine fericirea decît o putem face noi, şi care-l iubesc pe om mai mult decît se iubeşte el pe sine. În ceea ce priveşte relaţia pictorului cu arhitectura se poate uza de acea cercetare şi caracterizare pe care i-a consacrat-o C. Gurlitt [8]. Aici doar cîteva observaţii dintr-o sursă cunoscută ulterior, un adaos concret, lucruri care introduse mai tîrziu nu şi-ar mai găsi locul.

Zăbovirea lui Rubens în mediul princiar, unde s-a discutat probabil în permanenţă despre construcţii, cunoştinţele dobîndite despre construcţia de biserici în Italia, pe atunci într-un puternic avînt, relaţiile apropiate cu bărbaţii genovezi din înalta societate, care posedau încă pe vremea aceea palate cunoscute,

---

* Igiena întăritoare şi sănătoasă a geniului său. În limba franceză în original.

** Norocul nu l-a stricat, nici onorurile. Femeile nu l-au corupt, nici prinţii... A fost un suflet fără furtuni, fără sfîrşeli, fără zbucium şi fără himere. În limba franceză în original.

*** Combinînd bine şi hotărîndu-se repede. În limba franceză în original.

**** Minte sănătoasă în trup sănătos. În latină în original.

 [8] *Les maîtres d'autrefois.*

au fost stimulii de un gen cu totul deosebit pentru un spirit căruia întreaga artă a formelor îi era oricum familiară şi accesibilă. Cînd a ajuns din nou la Antwerpen în 1609, nu exista fără îndoială nimeni pe tot cuprinsul Flandrei care să fi putut, aşa ca el, şi poate să vrea să fie marele crainic al artei arhitectonice italiene, numai că lui îi reveneau acum obligaţii mai imediate. Totuşi trebuie să fi fost consultat în multe împrejurări şi desigur că fără ajutorul lui nu s-ar fi putut înălţa Biserica Iezuiţilor din Antwerpen ; în ceea ce priveşte rămăşiţele locuinţei sale, împreună cu grădina, se fac trimiteri la Gurlitt, atît pentru text cît şi pentru ilustraţii.

Pe urmă se naşte dintr-odată în el dorinţa de a se integra în realizarea grandorii : omul care a asigurat oraşului Antwerpen acel altar plin de forţă al lui Caravaggio, dă publicităţii în 1612 „Palazzi di Genova", dă planuri, secţiuni şi schiţe ale unei duzini de palate genoveze de primul rang, cele mai multe pe Strada nuova, printre care opere magistrale ale lui Galeazzo Alessi, din a cărui moştenire poate să fi provenit respectivele desene. Opera a apărut fără nici un text, doar cu un cuvînt înainte de o pagină în folio, din care intenţia lui Rubens apare limpede. El nu voia să impulsioneze ridicarea unor clădiri excepţionale, a unor curţi şi mari reşedinţe princiare, ci dorea să facă cunoscute tipuri care să servească drept modele pentru Europa modernă, bogată, cea de nord în special, *una opera meritoria verso il ben publico di tutte le Provincie oltramontane* *. Dacă lucrarea a găsit undeva ecouri, nu ştim ; însă cu această publicaţie el se înfăţişase ca un mare senior, care are mijloacele de a spune tare ceea ce i se pare a fi cel mai frumos şi mai potrivit, iar recenzentul lui, un reprezen-

---

* O operă de merit spre binele public din toate provinciile de dincolo de munţi. În limba italiană în original.

tant al domului din Antwerpen, nu numai că îl numeşte *Belgicae nostrae Apelles* *, ci accentuează şi elementul de model al scrierii prin faptul că lucrarea apare ca „Paradigma“** pentru toţi cei ce cultivă şi admiră arta arhitecturii *ad nova et illustria operum miracula patranda* ***.

În tablourile sale Rubens nu oferă ca decor mai mult element de construcţie decît cere sau suportă subiectul, spre deosebire de Paolo Veronese, căruia îi plăcea să-şi încadreze povestirile cu elemente arhitecturale mari, fastuoase, de obicei simetrice. Ceea ce înfăţişează însă Rubens are bogăţia necesară, forţa de reprezentare, şi ele acţionează admirabil împreună în lumină şi culoare. Ca un adevărat destin apare apoi faptul că i-a fost atribuită lui Rubens o însărcinare de cea mai înaltă categorie în domeniul decorării ocazionale, căreia întreg baroc-ul i se potrivea atît de bine şi pentru care se entuziasma. Arhitectura, scluptura improvizată şi pictura, se uneau pe vremea aceea într-o neînchipuită rîvnă pentru a crea aparenţele cele mai bogate la catafalcuri (aşa-numitele *castra doloris*), arcuri de triumf, săli fanteziste, clădiri festive pentru expunerea sfintelor daruri cu prilejul rugăciunii de pe munte, scene de teatru etc. Toate aceste ocazii au fost de multe ori suficient de importante pentru a determina copierea lor pe o gravură, astfel încît sîntem destul de bine informaţi asupra unor evenimente repede dispărute. Lui Rubens i-a revenit aşadar decorarea menţionată mai înainte şi la care vom mai reveni, a oraşului Antwerpen pentru intrarea Cardinalului-Infante în 1635, a aşa-numitului *Introitus Fer-*

---

* Appelles al nostru belgian (lat. în original). Pictor grec din sec. IV î.e.n., cunoscut pentru dictonul „Sutor, ne supra crepidam“ (Cismarule, nu deasupra sandalei).

** Exemplu, model. Preluare latină din limba greacă.

*** Pentru a înfăptui noi şi minunate opere de artă. În limba latină în original.

dinandi. Organizarea într-un anumit fel, indicațiile artistice, totul i s-a datorat lui, la realizare a contribuit de multe ori personal, iar dintre schițele în ulei existente, care oglindesc unele aspecte ca atare, mai ales arcurile de triumf, o parte sînt recunoscute ca aparținîndu-i, iar alta, ajutorului său principal, Theodor Van Thulden, unul din discipolii săi foarte apropiați. În ceea ce privește însă limbajul arhitectural folosit, care se extinde de la cea mai bogată și strălucită Renaștere tîrzie pînă la rusticitatea cea mai îndrăzneață, este discutabil dacă aceasta este totdeauna arhitectură ; important ar fi însă să-l socotim o dată în plus fericit pe maestru, pentru că i-a fost îngăduit să exprime, în cadrul unui stil în care oricum se născuse, libera întruchipare ale celor mai strălucite visuri. Astfel, pe lîngă aceste forme arhitectonice, sau înainte, puteau să apară statui de cele mai multe ori în plină mișcare, sau grupuri de stucco, ori să gesticuleze liber, totul făcînd parte din ansamblu ; dar în istoriile și alegoriile din cîmpurile principale mari (care în asemenea ocazii erau adesea tratate fără profunzime), Rubens apărea ici colo cu toată forța lui și asupra unui număr mai mare din aceste tablouri va trebui reflectat mai adînc. Întreg ansamblul însă, așa cum este cunoscut din gravuri și schițe, rămîne totuși decorul festiv cel mai uimitor din secolul XVII.

Printr-o întîmplare norocoasă ne-a mai parvenit o informație suplimentară asupra constructorului și a decoratorului: este vorba de cîteva schițe arhitectonice și ornamentale, conținînd pe lîngă un mic număr de preluări sau amintiri din Italia, numai idei originale ale lui Rubens, a căror autenticitate nu poate fi contestată ; un posesor timpuriu, deși nu tocmai contemporan, le-a strîns cu grijă într-un in folio, care în zilele noastre a fost cumpărat în Rusia, din fericire de către o instituție publică. În ceea ce privește realizarea, ele merg de la mica

foaie în creion pînă la desenul destul de exact în peniță ; ai impresia că în apropierea lui Rubens s-a îngrijit cineva ca cea mai ușoară improvizațe a acestei mîini miraculoase să nu se piardă. Planuri lipsesc cu desăvîrșire ; ceea ce se arată sînt numai motive exterioare : porți, ferestre, lucarne bogat ornamentate, îmbrăcăminți de genuri diferite pentru pereți, altare, amvoane, de o execuție mai fină și mai fastuoasă, în special chivoturi ; ca arhitectură mare, vederi semiparțiale și vederi parțiale ale unor fațade de biserici, turnuri și cu precădere cupole. În stil și mod de exprimare mai există cîte ceva gotic, de pildă terminațiile de sus ale turnurilor deschise, în rest însă totul, toată umplutura, încadrările, profilarea, formarea festonului etc., aparțin unei concepții foarte speciale a barocului. Maestrul a utilizat în chipul cel mai liber frontoane frînte și ridicate, precum și volute de tot felul și nu s-a sfiit cîtuși de puțin să îmbogățească arhitectura cu anexe plastice. Cel mai mare interes îl trezesc schițele de cupole, pe de o parte prin bogata diversitate a formelor pe care le îmbracă, dar mai ales prin acele trăsături care par a le fi comune. Acestea sînt formele extrem de zvelte ale calotelor, precum și aticile retrase și depășite deasupra de calote, în sfîrșit lanternele bogate suspendate, executate cu fast, care amintesc de pildă lanterna atîrnată deasupra cupolei de la Santa Maria di Loreto din Roma, de Giacomo del Duca. Dincolo de Alpi, construcția cupolelor era încă rară în primele decenii ale secolului XVII și era lăsată pe seama italienilor (Domul din Salzburg, mausoleul din Graz etc.), ceea ce nu le-a făcut să progreseze cîtuși de puțin. Rubens dimpotrivă, dovedește o extremă ambiție a zvelteței și terminațiile de sus amintesc de formele cele mai bogate ale catargelor.

Schițele de altar, de cele mai diferite grade de bogăție, sînt deja demne de atenție, ele con-

stituind mărturii pentru felul cum dorea Rubens să-şi vadă încadrate propriile panouri.



Cît ne-ar plăcea să descompunem în părţile lor constitutive talentul şi cultura artistică a lui Rubens. Dar cum se întîmplă de obicei, privitorul este cucerit de ansamblu şi scutit de analiză. Ca şi pentru alţi mari maeştri ai trecutului, ne întrebăm în zadar, începînd cu cea mai crudă tinereţe a artistului, pe ce căi şi-au însuşit ei cultura, ba chiar învăţătura, şi un singur lucru este neîndoielnic, că aceasta nu s-a întîmplat în actualul sistem de şcoli şi examene. Interesîndu-te însă de artist, observi că tradiţia este complet ignorată, de pildă metoda de predare în atelierul lui Otto Venius, iar în ceea ce priveşte cei opt ani din Italia afli numai cum şi-a însuşit, în mod liber, pictura de acolo, din trecut şi prezent, dar nimic despre contactul plin de consecinţe cu contemporanii italieni. În zadar îţi pui de asemenea întrebarea de unde provine ştiinţa despre perspectiva redării, atît a elementului spaţial cît şi a celui figurativ, acesta din urmă, adesea, de o expresivitate atît de îndrăzneaţă. Şi de unde a luat el mai tîrziu modelele pentru atîtea opinii exprimate în scris, avînd un caracter doct. Ceea ce se poate demonstra din studii de cele mai diferite categorii, este faptul că n-a pierdut niciodată din vedere natura, deşi a dispus de o imensă memorie a formelor, care a permis fanteziei lui să apară reală şi veridică şi în tablouri executate la repezeală. Şi în viaţa zilnică trebuie să i se fi întipărit fără să vrea momente pe lîngă care alţii trecuseră fără să-i impresioneze, pe stradă, pe lîngă Escaut, în casă, în societatea bună, printre clerici de orice rang, printre cei mari.

El a fost cel ce a făcut să apară zorile celei de a doua mari zile mondiale a artei Flandrei. Această „Italie a Nordului“ se ridică din manierism şi-şi reia în stăpînire vechiul imperiu,

iar el i-a fost stegarul. Imediat după întoarcerea din Italia, odată cu marile şi solemnele îndatoriri amintite, i se lărgesc ca de la sine puternicele capacităţi creatoare, iar de aici înainte nu se mai poate prevedea ce se mai putea aştepta şi cere de la el. De îndoieli, de încercări nesigure, nu mai e vorba nicăieri ; ceea ce poate realiza — indiferent că ar corespunde sau nu gustului nostru — poate imediat şi perfect. În el se întrepătrund spiritul inventiv, viu, inegalabil şi coloristul strălucit, iar lumina însorită a zilei, pe care o preferă, corespunde în mod vădit gloriei naturii sale însorite. Că are şi alte posibilităţi o dovedeşte bătrîna cu găleata de cărbuni în peşterea ei (Dresda), iar cît de înfricoşător poate fi redată incandescenţa întunecată a iadului, aflăm din „Căderea osîndiţilor“ (München, Pinacoteca), din mica lui „Judecată de apoi“ (tot acolo) şi de fapt numai acolo. Cît de frecvent nu s-a făcut încercarea de a se caracteriza în ansamblu măreţia maestrului în esenţa ei şi nimeni n-a izbutit să depăşească mult cîteva simple cuvinte declamatorii. Fiecare se simte sub influenţa unei mari forţe şi cei mai mulţi o intuiesc simpatică şi bănuiesc în prezenţa ei o personalitate a cărei nobleţe şi demnitate face un tot cu această forţă. Unei astfel de personalităţi nu numai că i se iartă brutalitatea şi chiar sălbăticia, dar se şi aşteaptă de la ea să fie aşa, pentru ca imaginea să fie completă. Dar cercul acestei personalităţi complete este în cazul de faţă imens şi atinge limitele extreme ale picturii. Fără îndoială că puternicul pictor de subiecte istorice ar fi putut rezolva el însuşi şi pictura de gen, în loc să cumpere şaptesprezece tablouri ale lui Brouwer pentru plăcerea lui personală, iar lumii distinse, cît şi celei populare, le-a dat cu „Grădina iubirii“ şi „Chermesa“, fiecăreia în mod distinct, ceea ce era al ei ; întreaga pictură animalieră ajunge abia prin el la o libertate adevărată, măreaţă, minunata sa relaţie cu natura elementară se confirmă cu aproximativ

cincizeci de peisaje într-un limbaj al ei propriu, care se mai face auzit şi în afară de Tiţian. În ceea ce priveşte problemele de mult existente, Rubens dă impresia unui întemeietor de genuri, pentru că la el totul este reluat din nou, începînd de jos, şi cînd are de dat ceva în plus din viaţa lui cea mai intimă, o face cu mare emoţie şi departe de orice simplu calcul.

În redarea *liniştii*, a *existenţei*, comparativ cu ceilalţi mari, el se conduce numai după propria lui raţiune şi în funcţie de predispoziţie şi stare de spirit sau îl va subjuga, sau îl va respinge pe privitor, însă indiferent nu lasă pe nimeni. Persoane delicate sînt şocate de roşeaţa sanguină a figurilor sale, de o sănătate extrem de exuberantă, dar idealul său nu e obligator şi pentru alţii ; aceştia însă sînt de părere că există lucruri mai nobile, mai fine, mai fericite în cer şi în Olimp, precum şi în lumea terestră, ale unora dintre ceilalţi maeştri. El are însă în afara lor modul său propriu de „preamărire a omului, cu toate forţele şi instinctele sale“, de îndată ce ajunge la marea lui temă fundamentală, *momentul*: aici „focul şi adevărul mişcării trupeşti şi sufleteşti“, provoacă în nenumărate tablouri acea veşnic şi nouă uimire, care în felul acesta nu se resimte, de departe, la nici un alt pictor. Entuziasmul şi marea lui *capacitate* de redare a ceea ce „*se întîmplă*“, în general, precum şi în aspecte de detaliu, îl fac să intervină fără a sta pe gînduri, atunci cînd majoritatea celorlalţi ar fi reflectat şi ar fi cumpănit îndelung. A fost oare prea amabil şi prea indulgent ? În toate comenzile şi cererile, dacă preconizau un element în mişcare, el vedea imediat *potenţialul* de reprezentare şi atunci acel ceva devenea pentru el demn de a fi reprezentat. Nu trebuia să aştepte mult pentru ca în faţa unei teme „dispoziţia“ să i se armonizeze cu ea, căci în interiorul lui exista oricum o dispoziţie permanentă pentru orice temă religioasă sau profană, oricît de mare, pe care timpul său, univer-

sul său cultural i-ar fi pus-o în față. Fiecare după înzestrarea lui ! „Talentul meu este așa fel că niciodată o operă, oricît de mare cantitativ și de diversă în ceea ce trebuie înfățișat, nu mi-a depășit curajul", — scria el în 1621, cînd se afla pe punctul de a prelua picturile pentru sala mare din Luxembourg. Și în ceea ce părea cel mai inaccesibil el intuia partea ce se putea reda și se încumeta : Dați încoace ! — Voia totul și trebuia să facă totul, pentru că-i stătea în putință. Însă patosul care însoțește această pictură, de multe ori într-o mișcare furtunoasă, este aproape întotdeauna curat și adînc resimțit. Nu se cere, cu toate acestea, nimănui astăzi să împartă cu maestrul cumplitele lui viziuni despre „lucrurile de la sfîrșitul veacurilor", sau să le alunge odată cu el, în lupta cu cele mai groaznice fiare ale pustietății.

În plus, toate aceste mijloace și studii adunate ; această mișcare a figurilor pe care le privește și se așteaptă să le întîlnească peste o clipă schimbate ; această domnie unită, neînșelătoare, a culorii, a tonului și luminii ; în sfîrșit, această imensă putere de lucru ! Pictura rapidă, *la furia del pennello* *, cum spunea Bellori, la maeștrii mai mici unul din drumurile sigure spre pierzanie, nu era condiționată la el de grabă, ci de forță și maturitatea egală a viziunii de ansamblu premergătoare. O diferență principală între el și toți ceilalți mari pictori se poate găsi și în faptul că se înflăcăra cel mai repede pentru orice temă, că avea prin urmare îndemînarea de a picta cu plăcere o tematică mult mai bogată decît puteau să o facă alții. Nu vrem să-i acordăm această superioritate, s-o spunem : dar contemporaneitatea și posteritatea n-ar fi avut de pierdut din aceasta.

Ca poziție personală de forță și ca stăpînire largă asupra artei în secolul XVII, nu se poate compara cu el decît Bernini. La Roma, un Ar-

---

 * Furia pensulei. În limba italiană în original.

pino îi putea ţine sub obroc prin mijloace nedemne pe toţi ceilalţi eclectici, ca şi pe naturalişti, pregătindu-se să facă presiuni şi în străinătate. El trebuie să fi fost mereu împins în atenţia aşa-zisului mare prieten al artei, cardinalul Richelieu, ca la ultima comandă a reginei Maria de Medici, ciclul faptelor lui Henric al IV-lea, cardinalul să fi voit să-l înlăture pe „Rebens" cu ajutorul acestui Arpino [9] ; desigur că între timp i-a convenit s-o răstoarne pe regină şi s-o alunge din ţară, împrejurare în care cele întreprinse au căzut. În schimb artiştii francezi de mai tîrziu, cei ai lui Ludovic al XIV-lea, în ciuda înzestrării lor, s-au bucurat în lume doar de consideraţia ce le revenea din faptul că regele şi Colbert al său îi foloseau ca pe unul din multiplele lor mijloace de apăsare şi orbire, pînă cînd în cele din urmă cel mai mare arhitect al curţii a fost totuşi înlăturat de Bernini cu prilejul continuării construcţiei palatului Luvru. Acea forţă pe care o emana însă Rubens avea în sine evidenţa ei autentică şi putea să se lase căutată de cele mai mari curţi. Reclama ei rezida exclusiv în opere şi nu a avut nevoie de literatură, nici de vreun Aretino. Dar soliile cu cele mai depărtate ecouri care răspîndeau gloria lui în alte ţări, au fost marile, puternicele gravuri după compoziţiile sale, pe lîngă care nu s-a putut ridica nici un alt atelier de gravură, decenii întregi, în toată Europa.

*

---

[9] El scrie din Susa, la 22 aprilie 1629, reginei : „Doamnă, eu cred că Majestatea voastră nu va considera neplăcut să-i spun că eu socotesc potrivit să dispună pictarea galeriei palatului său (anume a doua) de către Josepin (Arpino), care nu are altă dorinţă decît cinstea de a sluji şi de a întreprinde şi termina această lucrare la preţul pe care Rebens l-a avut pentru cealaltă galerie pe care a pictat-o." Autorul scrisorii ar fi trebuit să scrie cel puţin corect ortografic numele lui Rubens, care a avut în faţa lumii cel puţin tot atîta valoare ca el.

Situaţia externă a picturii apusene, aşa cum a găsit-o şi Rubens, este cunoscută. Însă va trebui să ne reactualizăm permanent, în cele mai mici detalii, lumea de atunci, a beneficiarilor şi a comenzilor, în opoziţie cu cea de astăzi. Înainte de toate, solul pe care se dezvolta arta nu era acela al marilor oraşe moderne, cu bogăţii mobile şi ca urmare şi foarte variabile. Nu exista o opinie publică aptă să-şi extragă seva dintr-o înnoire permanentă ; nici presa să servească ca organ al unei asemenea opinii şi care să fie în măsură să situeze arta locului respectiv în domeniul ei, şi chiar să subordoneze artiştii. Pe lîngă aceasta, nici un roman cu programul permanentelor noutăţi din lumea cotidiană, cu preponderanţa redării unor oameni şi întîmplări din jur, indiferent cum ar fi fost ele. Nici un fel de patos neaşteptat, care să fi cuprins straturile oraşelor mari, puse în mişcare de aşa-zisa cultură, pentru a face loc altuia, în scurt timp. Cu un cuvînt, nici un fel de public de care să depindă totuşi fiecare lucru în parte, prin urmare şi pictura, şi nici expoziţii de felul celor din zilele noastre [10]. Ceea ce i se oferea lui Rubens ca obiect al artei sale, era încă o unitate puternică între lumea ideală şi o anumită parte recunoscută din lumea reală, preponderenţa în sensul concepţiei popoarelor romanice. Un naturalism puternic, inspirat de propria lui plenitudine de viaţă, cutează să ţină — toate acestea la temperatura justă — scenele biblice, vizionare, legendare, mitologice, alegorice, pastorale, istorice şi chiar din viaţa zilnică, figuri şi scene care formau încă un tot. Acest orizont, pe care în parte şi-l însuşise încă de timpuriu la Anvers şi mai

---

[10] Nu ştim cînd şi unde au existat pînă în clipa de de faţă documente privitoare la activitatea expoziţională din vremea aceea, mai ales în Italia şi chiar în afară, cu prilejul zilei Sfîntului Iosif, 19 martie, legată de expoziţii. Despre comerţul cu obiecte de artă se găsesc multe date izolate în Italia şi Olanda. În secolul XVII, sînt numite mai multe alte expoziţii de tablouri legate de zilele unor sfinţi.

tîrziu în special în Italia, Rubens nu l-a modificat în fapt; el nu a devenit un fantezist rupt de ceea ce era în jur, ci doar cel mai puternic crainic și martor al celor date. Extraordinara lui putere imaginativă se consuma, în esență, într-o trecere, de fiecare dată nouă, prin sensibilitatea lui și într-o nouă redare a tuturor acestor lucruri existente. Se pare că religia, puterea princiară, legenda, mitul și poezia tuturor timpurilor și în plus întregul cerc al celor ce-i aparțineau, precum și al celor din imediata lui apropiere, ba chiar natura elementară, ca o lume puternică a animalelor și peisajelor, i se adresaseră ca să fie luate pe aripile sale de vultur.

Întîi a fost un noroc extraordinar pentru catolicismul din tot nordul să găsească un interpret voluntar atît de mare și fericit, care să se poată entuziasma spontan pentru întreaga existență a lumii figurilor religioase. Pentru Rubens însă a fost un noroc că în vecinătatea lui nu s-a aflat nici un tron, că nu conducea altcineva decît pioșii prinți electori Albert și Isabella, că Anvers n-a fost reședința papalității, ba nici chiar reședința celor mai puternici dintre teologii Flandrei, care se afla la Leuven. În scopul oricărei lămuriri de ordin bisericesc trebuie să-i fi fost suficienți iezuiții de la Anvers și mai ales dominicanii de la Sf. Paul, pentru a căror biserică pictase celebra Biciuire a lui Christos, contribuind și la donarea tabloului cu Rozariu al lui Caravaggio [11].

---

[11] Un tablou mare de altar, pe care autorul a regretat că l-a trecut cu vederea la Sf. Paul și pe care nu-l mai poate aminti aici decît după Lafenestre, „La Belgique", și după cîteva cuvinte vagi ale lui Bellori: îi reprezintă pe părinții bisericii și alți sfinți teologi, strînși în fața unei emisfere cu coloane și în mijloc un altar cu chivot. Pentru că și Bellori amintise despre *i quatro dottori che parlano del divino pane* și tabloul se numește pînă astăzi „Disputa pentru eucharistie", este posibil ca părinții de la Sf. Paul să fi dorit, în urma știrii despre existența sau chiar a contemplării frescei de la Vatican a lui Rafael, cum fusese ea interpretată pe atunci, o discuție cu Rubens. Opera

Ca şi călugării ordinelor gîndeau şi breslele bogate, frăţiile duhovniceşti care comandau marile tablouri pentru biserici şi donatorii individuali, ca de pildă : primarul Nicolaus Rocox, unul din prietenii cei mai zeloşi ai lui Rubens, care a pictat pentru el o serie întreagă de tablouri. Tablourile lui bisericeşti sînt şi punctul culminant al compensaţiei pentru ceea ce distrusese sălbatica iconomachie din anul 1566 în Flandra. Mai întîi manieriştii Flandrei, care erau pe atunci încă în plină activitate, au înzestrat din nou bisericile cu altare, poate şi Floris în ultimii lui ani, apoi Martin de Vos, atelierul familiei Franck şi alţii. Rubens însă a creat, imediat după întoarcerea lui din Italia, cele mai extraordinare opere destinate altarelor şi curînd faima lui s-a răspîndit, cum am arătat mai înainte, în sudul catolic al Germaniei [12]. Pînă la sfîrşitul vieţii el a tratat cu toată seriozitatea glorificarea altarului, iar pe lîngă aceasta a acordat şi sfinţilor populari ai Flandrei (St. Bavo, St. Amandus, St. Lievin etc.) ceea ce a avut mai bun în forţele sale creatoare. Nu era în tradiţia ţării să se împodobească mari culoare mănăstireşti cu cicluri de fresce legendare cum făcuseră de pildă pe atunci cei din Bologna cu curtea interioară de la St. Michele din Bosco ; în schimb bisericile mai importante din întreg ţinutul Brabant şi din Flandra fuseseră înzestrate cu tablouri de altar executate de elevii, ajutoarele şi urmaşii marelui maestru, într-o proporţie numerică şi

---

este una din cele mai timpurii, după întoarcerea sa din Italia (1609) şi trădează pe lîngă oarecare timiditate a picturii, cea mai înaltă silinţă în execuţie.

[12] Pentru Neuburg a preluat, în afară de „Judecata de apoi", marea „Cădere a lui Lucifer", „Inchinarea păstorilor" şi „Sărbătoarea Floriilor" ; pentru domul din Freising, tabloul femeii din Apocalips, astăzi toate în Pinacoteca din München. În afară de acestea, tot aici se află „Vînătoarea de lei" pictată în 1618 pentru Prinţul Max von Bayern, căci faima picturii lui laice se asocia cu cea a picturii religioase.

valorică asemănătoare cu cea din Italia şi Spania. Rubens a creeat puţine tablouri pentru slujba celebrată acasă, pe ici colo unele excelente. Se pare că altarele vechi din case, existente şi astăzi la Anvers în mare număr, au fost puţin sau deloc lovite de furtuna iconoclastiei rămînînd în continuare venerate în diferite familii.

Pentru felul de a trata cu cei mari, Rubens trebuie să fi înţeles multe încă din Italia : înainte de toate nerăbdarea lor, de satisfăcut doar prin muncă rapidă ; cercul de reprezentări şi cultura lor ; apoi sentimentul de fast familial şi puterea deplină care gusta alegoria cu toate semnificaţiile şi implicarea ei, de multă vreme folosită în scene narative, încă de la *„Sala de' cento giorni"* a lui Vasari şi chiar mai înainte. Şi cum pictorul rămînea de obicei neplătit, sau trebuia să aştepte pentru că banii pregătiţi fuseseră risipiţi pentru cine ştie ce festivitate trecătoare sau necesităţi politice, cum casa Farnese îl lichidase pe un pictor ca Annibale Carracci cu o mizerabilă meschinărie, Rubens ştia să-şi ia măsuri în consecinţă, acoperindu-se dacă nu în întregime măcar în parte, restul reprezentînd pentru el o atracţie în plus. Ceea ce a căutat şi a găsit n-a fost doar afacerea mănoasă, ca în cazul lui Federigo Zucchero, şi mai tîrziu al pictorilor de evenimente ai palatului dogilor din Veneţia, ci erau prilejuri, care prin sugestii grăbite şi nedefinite, trezeau în el scînteia unor scene posibile, avîntate, cu întîmplări care altora li s-ar fi părut de nereprezentat. Iniţia desigur mintal cele mai îndrăzneţe întreceri cu sine şi pe cînd regii sau împuterniciţii lor încă îi vorbeau, realiza o primă schiţă în creion. Asemenea prilejuri stîrneau în înalţii clienţi admiraţie pentru propriile lor idei, pentru lucrurile frumoase care le veniseră în gînd şi sigur că, în continuare, artistul nu-i decepţiona. Nu este de imaginat că Galeria Luxembourg ar fi putut lua naştere, indiferent, ce alt savant sfă-

tuitor ar fi contribuit la aceasta, dacă n-ar fi fost convorbirile italiene desfăşurate între regină şi maestrul atît de familiarizat cu glorificările familiei Medici. Iar dacă taciturnul Don Filip al IV-lea abia de rostea cîteva cuvinte pe an, este totuşi notoriu faptul că a făcut excepţie cu artiştii, urcîndu-se de mai multe ori chiar pe schelele decoratorilor săi bolognesi de cupole şi vorbindu-le în chipul cel mai apropiat[13]; tot astfel, probabil că nu a stat mult lîngă şevaletul lui Rubens, ci i-a spus mai degrabă, într-o anumită măsură, ce gîndea despre marile cicluri de artă eclesiastică şi profană pe care le voia executate de el. Cu acest prilej dau mai puţin de gîndit cele opt cuprinzătoare povestiri (cel puţin în parte romane) pentru palatul lui de la Madrid[14], cît cele nouă alegorii grandioase prezentînd biruinţa credinţei, despre care va fi vorba amănunţit mai departe, căci aici artistul a ţinut seama de un mod foarte personal de gîndire al regelui.

În afară de aceasta, este cel mai potrivit să se menţioneze tot aici o comandă regală, care presupunea un neţărmurit sentiment de forţă din partea maestrului. Este vorba de palatul de vînătoare *Torre dela Parada*, construit atunci, nu departe de Madrid, unde nu trebuie mult ca în lipsa unor pictori laici autohtoni care să urmeze linia dorită, să fie chemaţi excelenţi pictori de frescă italieni ; dar la curte exista, de la Titian, tradiţia suprafeţelor de pînză pictate, iar după unele păreri, în momentul acela Rubens ar fi luat el însuşi dimensiunile pentru un ciclu de scene din „Metamorfozele" lui Ovidiu, după altele i s-ar fi trimis mai tîrziu (1636 ?) măsurile şi pînza la Anvers. Mai exact, un tablou trebuia[15] să se tremine lîngă celălalt ; nu numai suprafeţele de deasupra uşilor şi ferestrelor *(sopraporte e soprafinestre)**, ci

---

[13] Passeri, *Vite de'Pittori* etc. Ed. Roma, 1772.
[14] Vezi Waagen, textul la Albumul — Rubens.
[15] După Bellori.
* Ornament arhitectural deasupra uşilor şi ferestrelor. În limba italiană în original.

şi celelalte suprafeţe ale pereţilor, chiar şi cele de pe coridoare şi de pe scări trebuiau acoperite cu pictură, iar în cîteva încăperi de trecere urmau reprezentări de animale, *scherzi d'animali* *, pe care trebuia să le execute marele ajutor al lui Rubens pentru lucrările acestea, Franz Snyders. Ceea ce într-adevăr a luat fiinţă ca ansamblu (din fericire în cea mai mare parte de miinile discipolilor) şi a fost realmente trimis în 1638 în Spania, nu s-a limitat la Ovidiu ; a fost „un ciclu de imagini mitologice, realiste, alegorice de curte, tablouri silvane şi de vînătoare". Dacă întrebăm de soarta ulterioară a acestui mare depozit — întrucît pentru castelele de vînătoare predilecţia era schimbătoare — o bună parte din tablouri şi probabil dintre cele mai bune vor fi fost luate mai întîi la alte reşedinţe şi dacă Palomino (Cap. 106) vorbeşte de mai multe tablouri, reprezentînd Metamorfozele pictate de Rubens, care ar fi fost aduse la Madrid în încăperile regelui, acestea desigur că proveneau de la Parada ; cîte din actuala Galerie de la Madrid vor fi avînd însă aceeaşi origine, nu putem spune. („Mercur şi Argus", precum şi „Răpirea Hippodamiei", care împreună cu o „Prăbuşire a giganţilor" de la Escorial sînt reprezentate în Galeria de la Bruxelles prin trei schiţe ? — „Răpirea Proserpinei" ? — „Alăptarea lui Hercule" ? — poate „Pedepsirea lui Paris" de la Madrid ?). Dacă tabloul savuros al Latonei cu ţăranii lykieni, de la Pinacoteca din München, provine cumva de la Parada sau a fost doar destinat acestuia, atunci poate că nu a fost singura „Metamorfoză" redată din perspectiva comică. La Dresda se poate atribui cu oarecare verdicitate acelei surse o „Diană cu nimfe la vînătoare" şi pentru că fecioarele reprezintă în parte portrete, trebuie să presupunem în acest întreg ansamblu „o societate aleasă, sub masca mitologică". Însă poate că strănepotul lui Carol Quintul şi pictorul de la Anvers au discu-

* Jocuri cu animale. În limba italiană în original.

tat cel puțin în treacăt un proiect cu mult mai vast. Muzeul de la Berlin posedă o schiță de bătălie de o minunată căldură, în care mișcarea și lumina par a emana magic din centru, cam cum se întîmplă în tabloul de mari proporții, doar început, al bătăliei de la Ivry (Uffizi) ; însă momentul înfățișat este victoria hotărîtoare a lui Carol Quintul la Tunis (20 iulie 1535) asupra armatei lui Hayreddin Barbarossa. Este oare aceasta una dintre multiplele scene ale unei povestiri inspirată de marele străbun, de care s-a ocupat sufletul visător al lui Don Filip al IV-lea ? [16].

În sfîrșit, chiar dacă ar fi căutat în toată Europa, Casa Stuart nu se putea lipsi de arta Flandrei și de Rubens pentru monumentala ei glorificare. Carol I reflectase încă de pe vreme cînd era prinț de Wales la o pictură mare pentru Whitehall, cînd acesta era încă în construcție; ajuns rege, s-a înțeles cu Rubens, de față în calitate de diplomat, asupra apoteozei alegoric-istorice a tatălui său Iacob I, ce urma să fie plasată pe nouă cîmpuri mari ale tavanului sălii de festivități de acolo. În afară de schițele respective, Rubens a lucrat la Londra multe tablouri și a creat de asemenea pentru rege proiectele pentru opt covoare de perete cu povestea lui Achile. Fără îndoială însă că ultima lucrare a fost realizată în mare grabă, după

---

[16] Gîndul unui asemenea ciclu n-ar fi fost nou : despre marea serie de covoare pe care le-a compus, încă un martor ocular al campaniei tunisiene, Jan Vermayen, din însărcinarea lui Carol Quintul, vezi catalogul Galeriei de la Viena, de Engerth, vol. II, p. 522 și urm., unde se găsesc lămuriri atît asupra marelui carton de guașe trecut acum în fondul acestei Galerii, ca și asupra micilor schițe și al celor două lucrări țesute. Seria țesută la Madrid i-a fost fără îndoială cunoscută lui Rubens, la el însă s-au înfiripat desigur alte întîmplări decît cele ale bunului Vermayen. — Schița de la Berlin se reține în mod deosebit prin grupul unui conducător tunisian, care se prăbușește cu capul în jos de pe calul cabrat pe picioarele dinapoi, în timp ce îl lovește un comandant spaniol.

scenele izolate cunoscute nouă din gravuri, în vreme ce tavanul de la Whitehall avea să corespundă pe deplin puterii inventive a maestrului. Cît de mult l-a mai solicitat curtea, reiese din faptul că puţin înainte de moarte se mai duceau încă tratative cu artistul pentru trei tablouri reprezentînd povestea lui Psiche, pentru tavanul dormitorului reginei Henriette, din palatul de la Greenwich.

Rezumînd prozaic latura de afaceri a acestui gen de creaţie, ea a fost în puţine cuvinte următoarea. Un maestru de forţă al artei istorico-alegorice — într-adevăr situat într-un loc neutru din Occident — într-o vreme cînd gloria picturii veneţiene se întunecase, iar pictorii germani şi francezi nu intrau în discuţie, obişnuit să fie trimis la mari depărtări, a fost pus în contact (prin intermediul unui însărcinat cu afaceri al prinţului elector la curtea Franţei) cu ambiţia unei Medici, regina văduvă a Franţei, iar el a dobîndit printr-un mare ciclu de tablouri gloria cea mai înaltă într-un loc unde multă vreme s-a perindat ceea ce era mai distins in Europa ; mai departe, impresia pe care o produce personalitatea sa, determină o legătură încă neîntîlnită pînă atunci între pictură şi diplomaţie, precum şi un schimb personal cu cei mari, care găseau în el (după cum se pare) interpretul patosului lor ; însă paralel continuă, în mod firesc, compoziţia pentru mari serii de covoare. Se putea, poate, ca în aceste cercuri să se fi născut părerea că aveau de-a face cu cel mai mare povestitor din toate timpurile. Însă munca de realizare propriu-zisă rămînea rezervată atelierului din Anvers, unde maestrul avea în jurul lui ajutoare selecţionate ca nici un altul în vremurile acelea ; de aici porneau în toate ţările, picturile terminate, făcute sul, însoţite de teama că nu vor ajunge neatinse. Este o lume cu totul diferită de aceea a pictorului de frescă ce călătoreşte de la o biserică la alta şi de la un palat la altul.

Pe vremea aceea acest atelier nu era nici pe departe singurul bine văzut la Anvers şi multe altele cunoşteau, paralel, o înflorire bogată ; ba mai mult, şeful unuia, Jan Breughel (aşa-numitul Sammet Breughel, mort în 1626), a fost prietenul intim al lui Rubens, care se asocia cu el pentru executarea de tablouri importante ; mai apoi însă sigur că atelierul nu i-a servit maestrului doar pentru comenzile masive destinate altor ţări, ci mai ales propriei sale colaborări zilnice. Rubens a avut de timpuriu o poziţie sigură şi înaltă, care i-a permis să creeze şi să dispună crearea de opere, fie că se vindeau, fie că rămîneau în proprietatea lui ; dar ocuparea în ritm regulat a elevilor care lucrau alături de el, a dus de la sine la dispoziţia de a se picta pentru rezervă replici din ceea ce se lucrase înainte, pe care apoi el le termina cu mai multă sau mai puţină dăruire. În felul acesta au luat naştere acele rînduri de trepte de la ceea ce era în întregime de mîna lui, la ceea ce era terminat de mîna lui doar în părţile esenţiale, la lucrări supervizate de el, la tabloul de atelier de diferite categorii, la tabloul discipolului după un desen simplu al maestrului, la copie, care era deja străină atelierului, în sfîrşit la simpla imitaţie, uneori doar exterioară. În corespondenţa din anul 1618, cu Carleton, însărcinatul de afaceri de la Haga, unde este consemnată, cel puţin în limita în care i se părea maestrului util, rezerva lui de atunci, apar mai multe din aceste nuanţe notate împreună cu gradul de participare al elevilor.

În scurgerea a trei decenii, personalul acestui grup celebru de discipoli s-a schimbat desigur mult. În calitate de „prinţ moştenitor", cum îl numeşte Fromentin, se ridică lîngă conducător Anton van Dyck, care după cercetări mai noi ar fi dobîndit chiar, temporar, o influenţă foarte puternică asupra lui Rubens însuşi
 şi care, ca şi acesta, a fost sortit apoi să exer-

cite o influență mondială, depășind cu mult Flandra. Următorul în ierarhie, după aceștia doi, Iakob Iordaens, deși prieten al lui Rubens și complet dependent de el în posibilitățile sale, se exclude din numărul elevilor și din cel al colaboratorilor. Acest ajutor reciproc s-a specializat în anumite părți ale tablourilor ; în tablouri animaliere și animalele din celelalte tablouri, precum și în accesorii ; îi depășea pe ceilalți Franz Snyders, doar cu doi ani mai tînăr decît Rubens și care prin personalitatea sa nobilă și atrăgătoare, așa cum este cunoscut din tabloul vienez al lui Van Dyck, merita să fie prietenul lui ; pentru peisaj sînt pomeniți în special Lucas van Leyden și Jan Wildens. Cum i-a folosit Rubens pe ceilalți, pe fiecare după capacitatea sa specială, credem că mai putem lămuri și astăzi în multe din părțile componente distincte ale tablourilor sale. Pentru galeria Luxembourg s-au identificat, în afară de cei menționați înainte, Justus van Egmond (născut în 1601), Peter van Moll (născut în 1580), Cornelius Schut (născut în 1597), Jan van Hoecke născut în 1611 și prin urmare poate prea tînăr ?), Simon de Vos, Deodat Delmont și alții, iar activitatea lor poate fi demonstrată cu mai mult sau mai puțină certitudine pe fragmente. Printre cei ce au lucrat mai tîrziu pentru Rubens trebuie citat în primul rînd Theodor van Thulden (născut în 1606), apoi Abraham van Diepenoeck, care a fost unul din elevii lui de frunte ; frumoasa compoziție a marelui tablou al Clőliei (Dresda) poate fi chiar disputată, între el și maestru. După posibilitățile noastre de apreciere, acesta a fost unul din cele mai fericite ateliere despre care avem știri. Pe lîngă celelalte însușiri umane și artistice ale maestrului, nimeni nu și-l poate imagina altfel decît ca un dascăl perfect și o astfel de personalitate se pare că au așteptat toate forțele din jur. Sub ochii lui ele au continuat — nu o moștenire servilă, ci propria lor creație independentă, demnă de

toată considerația ; succesorii lui nu devin manieriști, pentru că nu imită felul de a simți al maestrului, ci urmează principiile fundamentale și mijloacele sale artistice. Și astfel spiritul lui Rubens trăiește mai departe, într-o libertate deplină, în opere excepționale ale unor artiști care nici nu se bucuraseră vreodată de învățătura lui directă, cum au fost de Craeyer și Van Oost, ba chiar adversarul său, Janssens și discipolul acestuia Rombouts, pentru a nu mai vorbi de alții. Nu numai la Teniers, ci în întreaga pictură de gen belgiană se discerne cîte una din forțele, cu o acțiune fericită, emanată de la Rubens.

Pe de altă parte, reîntorcîndu-te în atelierul propriu-zis, nu este tocmai ușor să-ți imaginezi colaborarea obișnuită ce avea loc între maestru și ajutoarele sale. După presupunerea lui Waagen, Rubens desena tablourile, apoi îi lăsa pe elevi să le picteze sîrguincios după s c h i ț e c o l o r a t e și pe urmă, mai mult sau mai puțin, le finisa. Dar nu trebuie trecut cu vederea că majoritatea schițelor colorate ale lui Rubens, ce se află astăzi în galerii, fac impresia unor așa-zise idei primordiale ; ele sînt adesea desene executate cu pensula în tonuri roșietice sau verzui, zvîrlite în cea mai mare grabă. Și chiar cele mai substanțial finisate, care depășesc cu mult aceste stenografii în două culori și care adaugă spațiul și diviziunea luminii în viitorul tablou, mai presupun încă urmarea unei puternice imixtiuni a maestrului. Este suficient de pildă ca cineva să se uite în Pinacoteca din München la acele schițe pentru Galeria Luxembourg, care sînt mai finisate, ca să se convingă că discipolii nu fuseseră încă îndeajuns de bine instruiți pentru executarea lucrării. De ghicit, fără îndoială, nu va mai ghici nimeni cum a dat Rubens, de la caz la caz, indicații mai detaliate asupra coloritului definitiv și tonului general, și cum conta pe
 fiecare dintre ajutoarele sale, pe gradul lor de

înțelegere și de sensibilitate, într-un cuvînt : pe intuirea din partea lor a ceea ce avusese de gînd să exprime și cum.

Marea moștenire pe care a lăsat-o Rubens școlii lui, nu poate fi, exact delimitată, după cum s-a arătat, în ansamblul moștenirii tuturor atelierelor de pictură din sudul Flandrei (pînă la Liège) dar totuși o constatare finală asupra activității lui este îngăduită. Printr-o mare acumulare de forțe (capitaluri) în industrie, toți micii și cei mai mici dintre concurenți pot fi paralizați și distruși, chiar și un magazin mare poate constrînge prăvăliile mici să închidă ; în artă, pe vremea aceea era, mulțumită Domnului, altfel. În jurul artistului mare, chiar dacă acesta producea în atelierul său 1400 de tablouri, activitatea creștea și odată cu ea debușeul pentru toată țara lui, se formează o opinie generală, o creștere generală a etalonului de măsură, pentru că acest mare pictor a determinat ridicarea generală a nivelului artistic și aceasta a durat aici aproximativ un secol, cam ca în Olanda. Ambele țări iubitoare de artă, au cucerit împreună atît cu ceea ce aveau comun cît și din contraste, acea mare poziție din vremurile acelea, care li se recunoaște pînă în zilele de astăzi, căci pictorii lui Ludovic al XIV-lea nu mai erau de mult considerați stăpîni pe propriul lor teritoriu, iar Italia, care părea să-și mai aroge încă o dată suprameția europeană cu Pietro da Cortona, Luca Giordano și pictorii de biserici formați în maniera lor, o pierduse din nou definitiv ; Spania însă, cu toată forța ei artistică, nu fusese niciodată în măsură s-o dobîndească.



O a doua suită a princiarului maestru au fost gravorii și cu aceștia relațiile artistice și de afaceri trebuie să fi fost excelente și cu totul libere, căci paralel mai lucrau și după alți pic-

tori cunoscuţi. Lukas Vorstermann Paul Pontius, Schelte van Bolswert cel deosebit de apropiat, de asemenea P. Soutman, Suyderhoef, au dobîndit pe această cale nume nepieritoare, fără a ne mai gîndi la atîţia alţii. Flandra, unde poate că gravura şi-a avut întîi originea, cultiva această artă cu generozitate, de un secol, numărînd printre ai săi, după Lukas van Leyden, alte forţe ca Heinrich Goltzius şi familia Sadeler ; Anvers devenise încă de mult lăcaşul principal şi cel mai mare pentru toate editările, de la punctul mare de gravură de lux pînă la ilustraţia de carte în serie. Tocmai pictorii manierismului dobîndiseră cea mai largă popularitate prin gravură, a cărei tratare se afla în bună măsură pe una din culmile cele mai înalte ale posibilităţilor de atunci, chiar faţă de gravorii italieni, astfel încît Rubens cu ai săi au întîlnit un drum larg şi bătătorit, o mare tradiţie comercială.

Fără îndoială că acum începea sub conducerea lui o nouă strădanie şi o nouă împlinire. Gravorii care veneau să înveţe la el erau înainte de toate obligaţi să se deprindă să deseneze în spiritul lui, indiferent de provenienţa şi de deosebirile între gradul lor de cultură ; cu dalta, cu acul lor de gravat, ei trebuiau să înveţe să înfăţişeze, depăşindu-l chiar pe Goltzius, acea lume de modelare a formelor, de redare a materialelor, de contraste între lumini şi umbre şi în sfîrşit acea poziţie specifică a unui ansamblu, proprii marelui maestru, într-un univers de scene şi adesea scene foarte bogate. Fără o permanentă supraveghere şi participare din partea lui, lucrările nici n-ar fi putut fi concepute ; însă după aceea aveau certitudinea deplină că sub această îndrumare progresau cum n-ar fi putut s-o facă cu nimeni şi nicăieri, pe lîngă faptul că aceste gravuri dintre care multe foarte mari, trebuie să le fi asigurat şi un avantaj material. Merita osteneala şi fiindcă Rubens însuşi asigura, în calita-

tea sa de antreprenor [18], fiecare exemplar împotriva copiilor, prin privilegii regale spaniole, franceze şi olandeze de stat. Căci în vreme ce gravurile pictorilor italieni de atunci dau impresia că au fost create numai pentru alţi pictori, Rubens se orientează către marele public cumpărător din tot occidentul, care se serveşte cu entuziasm din opera lui atît pentru nevoile religioase cît şi pentru plăcerile lumeşti ale artei şi care de pildă îşi poate procura din această unică sursă mai multe tablouri de altar decît din toată Italia luată la un loc. Copiştii francezi exercită de pe acum admirabil spiritul de protecţie industrială de mai tîrziu a ţării lor, căutînd să acrediteze la oficialităţi ideea că gravurile lui Rubens (atîta vreme cît copierea lor nu era permisă) scoteau foarte mulţi bani din ţară judecînd după cererea mare de cumpărare. Mai mult, chiar se pune acum întrebarea : cine se grăbea mai mult, cumpărătorii de pretutindeni sau Rubens însuşi ? Căci gravuri mari şi importante, care în ciuda semnăturii „Rubens pinxit", nu fuseseră executate după tablouri pictate ci după schiţe timpurii, de început, care în timpul picturii mai aveau să primească însemnate şi fericite schimbări, mai ales simplificări, (iar unul din exemplele grăitoare pentru acestea poate fi socotit, mai bine ca un altul, „Învierea lui Lazăr" de la muzeul din Berlin, erau totuşi acceptate, în comparaţie cu gravurile lui Bolswert. Aceste schiţe poate să fi fost schiţe în culori dar şi cartoane, iar în mai multe cazuri ele s-au dovedit grisailles-uri *, din care mai există unele pictate de Rubens în ulei, într-o singură culoare, fie in ton gri fie în ma-

---

[18] În ceea ce priveşte relaţiile de editare şi de afaceri trebuie să se facă trimitere la aprecierea altora. Întreaga privire de ansamblu asupra gravorilor lui Rubens să se compare cu Woermann, Geschichte der Malerei, III.

* grisaille = gen de pictură imitînd sculptura şi în care nu se folosesc decît tonuri gri.

ron. În afară de aceasta, Rubens proceda de multe ori foarte liber cu tablouri terminate atunci cînd era vorba a se executa gravuri : din *Vierge au perroquet* * a lua naştere o gravură care cuprinde numai mama cu pruncul, fără Iosif, fără fondul peisagistic şi fără papagal, ci doar cu o arhitectură abia schiţată şi în felul acesta s-a produs o imagine a Maicii Domnului pentru orice casă, lipsită de intimitatea specială a celebrului tablou (creat în 1614) al muzeului din Anvers.

În gravuri, marele colorist apare în faţa oamenilor fără culori şi dobîndeşte numai prin compoziţie, forme şi lumină, o strălucită celebritate personală. Trebuia să aibă şi pentru aceasta într-adevăr, o sensibilitate vie şi anume să acorde scenelor mari, puternic însufleţite, încă în forma lor timpurie, poate prea încărcată, cea mai largă răspîndire. Cunoscătorii picturii sale erau şi aşa în măsură să ghicească, adesea încă din gravuri, culori şi succesiuni de culori, cum avusese intenţia sau cum le folosise. Că se gîndise şi la iarmaroc o dovedesc gravurile în lemn ale lui Christoph Jegher. care părăsise Germania, şi se aşezase la Anvers, pentru care Rubens a compus el însuşi între altele minunata „Odihnă în timpul fugii" şi pînă în anii săi cei mai tîrzii o versiune deosebit de gîndită a „Grădinii dragostei", atunci cînd faima acesteia — iniţial creată cu intenţia unei scene foarte intime — străbătuse prin toate zidurile. În afară de aceasta marile sale gravuri îşi urmau însă drumul triumfal, iar pentru cunoaşterea întregului ansamblu al creaţiei lui Rubens, nu se poate renunţa la ele din mai mult decît un punct de vedere. De pildă, unele lupte violente cu animale nu se pot regăsi decît în respectivele gravuri ; cea mai impresionantă vînătoare de mistreţi nu se cunoaşte, după cîte ştim, decît din gravurile lui Soutman ; ce culme a înţelegerii atinsese şcoa-

* Fecioara cu papagalul. În limba franceză în original.

la şi în direcţia acestor subiecte o dovedeşte înainte de toate exemplul elocvent al Vînătorii de lei de la München pentru că avea posibilitatea de a compara minunata gravură a lui Bolswert cu vechiul şi celebrul original. Peisajele erau de mult una din formele de redare, celebre în lumea întreagă, a spiritului artistic de la Anvers, exprimat în pictură şi gravură cînd a intrat Rubens în acţiune, creînd în ceasuri cu totul speciale ale carierei sale, încă din Italia, acele tablouri răspîndite astăzi în Europa care înfăţişează natura, de la aspectul cel mai simplu pînă la cel mai fantastic, pînă la catastrofa meteoritică, asupra căreia ne vom reîntoarce ; Bolswert a fost din nou acela care în principal a făcut accesibile lumii multe din aceste opere nepieritoare. El n-ar fi fost capabil să facă aceasta fără studii personale profunde, şi anume asupra pădurii, sub conducerea maestrului.

În sfîrşit, au mai putut să apară, în împrejurări speciale, chiar şi gravuri care întrec ca efect picturile ce le corespund. Acele nouă alegorii legate de biruinţa credinţei destinate lui Don Filip al IV-lea, foarte mari, din cîte am văzut la Grosvenor Gallery din Londra şi la Luvru, executate în ulei pe pînză de elevi mai puţin însemnaţi şi în parte foarte prost conservate, nu suportă comparaţia cu gravurile lui Bolswert (din care ne stau la dispoziţie patru), căci acestea exprimă o răspundere mai înaltă a redării. În aceste compoziţii Rubens a pus mai mult din ceea ce avea mai bun în el decît este dispus să admită gustul de astăzi ; el ţinea prea puţin la transpunerea în covoare, cărora le fuseseră destinate şi perspectivele lor trebuie să fi fost îndoielnice, pentru că spre îndepărtata Spanie plecau în locul covoarelor marile suprafeţe de pînză pictate ; şi-a salvat amintirea lor prin desene executate cu grijă sau prin grisailles-uri, care i-au servit de model marelui său gravor, iar aceste desene erau fără îndoială de mînă proprie.

Francezii însă, despre care am vorbit mai sus, avuseseră o bună inspirație cînd se aprovizionaseră la timp și din plin cu gravuri după creațiile înflăcărate ale lui Rubens. Nu era așa departe timpul cînd aveau să le fie servite în gravuri cu mult mai finisate și elegante decît aceste foi din Anvers și anume în cele ale lui Edelinck, Vanteuil, Audran și alții, felurile reci ale unor Lebrun și compania, împreună cu Poussin.

*

Aprecierea asupra genezei formelor și coloritului la Rubens rămîne în esență treaba artiștilor și ceea ce își poate rezerva profanul sînt numai observații parțiale, care privesc poziția unei opere în cadrul întregii producții a maestrului. Dar tocmai Rubens nu este cel ce ușurează aici constatarea realității, pentru că la el orice amănunt apare într-o măsură enorm de mare ca parte și mijloc de acționare al unui ansamblu, prin urmare în relativitatea sa.

În privința gustului personal el se recunoaște singur (1618) „înnebunit de antichitate". Dar știa foarte bine că piatra nu era culoare și lanțul impresionant de făpturi „de la cer, prin lume, spre infern", pe care se cerea să le înfățișeze vii, trebuiau să devină întru totul întruchipările sale proprii, ca să-l poată bucura: personalitatea lui era într-o legătură misterioasă cu un proces de creație peste măsură de bogat și cu acele tradiții ale marii lumi culturale de atunci, care putea să servească și tuturor celorlalți pictori. Astfel trebuia să se explice atît admirația cît și disprețul, în vremurile de mai tîrziu, din clipa în care farmecul era atît de mare încît ignorarea nu mai era posibilă. Că Rubens ar fi trebuit să fie socotit în esență un naturalist, sau în linii mari un urmaș al venețienilor, că puterea și originalitatea lui au fost într-un fel oarecare condiționate de aceasta, nu trebuie să ne preocupe

aici. Se admite că în construirea figurilor sale, începînd cu scheletul, se simte adesea lipsa idealității, a selecționării tipurilor, după gradul lor de perfecțiune și chiar pasul brutal și lipsit de frumusețe al figurilor sale masculine le face să fie condiționate de această poziție. Fără îndoială că înainte de a te îndepărta, răzbate în prim plan, fascinînd mai ales în tablourile de mînă proprie și bine conservate, splendoarea recunoscută a modului său de a trata carnația ca atare, celebra frumusețe a nudului și a apariției sale în lumină și în clar-obscur, concomitent cu valorificarea în tablou ca atare, unde tonurile se armonizează, într-o gamă atinsă doar aici, în veșminte de culori întregi și întrerupte, puternic strălucitoare sau numai cu sclipiri domoale. Această carnație are și ea istoria propriei evoluții, începînd de la tonul luminos-gălbui din perioada italiană, pînă la tonurile de cinabru și ultracarmin și la înlocuirea prin carmin a umbrelor trupurilor tinere ; există chiar tablouri timpurii, ca de pildă „Jupiter sub înfățișarea Dianei cu Calisto“ (la Kassel), care se bucură de faima unei depline modelări, aproape lipsită de umbre. În afară de aceasta, Rubens a știut să caracterizeze în modul cel mai veridic pielea figurilor sale, atît de diferită după sex, vîrstă și poziție în viață.

În ceea ce privește nudul masculin este de asemenea unanimă admirația pentru trupul neînsuflețit al lui Christos în marea „Coborîre de pe cruce“ din catedrala de la Anvers, atît pentru perfecțiunea formelor cît și pentru frumusețea coborîrii, care n-a fost niciodată întrecută, nici chiar atinsă. În schimb diferă mult poziția artiștilor privitoare la *Christ à la paille* din muzeul de la Anvers, la diferitele înfățișări de *Pietà,* la trupul neînsuflețit al lui Christos în poziție întinsă, într-un racursiu puternic, din tablourile cu Sfînta Treime, în sfîrșit cele privind redarea celui crucificat, fie singur pe fond de nori, fie ca figură centrală în-

tr-o Golgotă sau a unei înălţări a Sfintei Cruci, cum este acea celebră din catedrala de la Anvers ; în unele din cazurile enumerate execuţia de mînă proprie este îndoielnică, sau se renunţă la ea. O deosebită măreţie şi frumuseţe are trupul neînsufleţit al lui Christos din marea *Pietà* în faţa peşterii, un tablou încă timpuriu al muzeului din Bruxelles. Dintre figurile vii ale lui Christos se recunoaşte biciuirii de la Sf. Paul din Anvers cea mai înaltă măestrie (deşi este numai parţial de mînă proprie), în ciuda efectului îndoielnic, pentru că Isus, deşi legat de stîlp, face impresia că ar voi să se sustragă celor patru chinuitori ai săi ; Christos cu marii păcătoşi din admirabilul tablou al pinacotecii de la München, nu este decît mijlociu ca perfecţiune a trupului, iar despre cel din „Rugămintea Sf. Tereza“ (Muzeul din Anvers) se poate spune că este mai degrabă un tip inferior de trup, dar că în schimb figura trădează o înaltă nobleţe veneţiană. Despre „Christos cu Sf. Toma“, aflat tot acolo, se pot citi chiar aprecieri dispreţuitoare. Acelaşi mare (şi de altfel de toţi cititorii apreciatul) cunoscător, Fromentin, care în cazul de faţă se exprimă în acest sens, aduce lauda cea mai înaltă plenitudinii de viaţă a nudurilor celor doi pescari din „Pescuitul miraculos“ (la „Sfintele femei“ din Mecheln). Alte figuri nude eroice au încă din epoca italiană o viaţă desăvîrşită, în aşa măsură încît n-au putut fi întrecute de nici un contemporan italian, şi ele nu sînt altceva decît creaţii spontane, realizate ca urmare a studiului. E suficient de pildă să se observe cum măreţii lui zei marini sînt tributari, în privinţa corporalităţii, respectivelor statui romane, începînd cu zeul Nilului, fără însă a le datora nimic din motive, căci pe acestea maestrul le-a creat mereu din nou. Nudurile de tineri îşi au de asemenea începuturile în Italia, cu acel extraordinar sfînt Sebastian plebeu din muzeul de la Berlin, care are carnaţia gălbuie de o minunată strălucire, încă obişnuită pe vre-

mea aceea ; controversat între Rubens şi Van Dyck rămîne cadavrul frumos, rezemat de trunchiul unui copac, al aceluiaşi martir, căruia un înger, de asemenea tînăr şi frumos, îi desface panglica de la un picior. Alte figuri mai importante de îngeri, în parte îmbrăcaţi, se găsesc de pildă în „Fuga lui Loth“ (Luvru), ca şi în „Adoraţia păstorilor“ de la München, în chip de înger al răzbunării în „Martiriul Sf. Lievin“ (Bruxelles) etc. Nudul masculin clasic, de formă ideală, care dealtminteri nu apare frecvent la Rubens, nici în subiectele mitologice, este reprezentat în toată plenitudinea în galeria de la Luxembourg, de pildă prin Geniul din „Naşterea lui Ludovic al XIII-lea“, iar în „Apolo al Olimpului“ de acolo (din aşa-numitul *Gouvernement de la Reine),* Rubens l-a transpus vădit pe Apolo din Belvedere, într-o mişcare alertă.

Existau multe cereri pentru nud femenin şi s-a dovedit că Rubens a dat curs cu plăcere şi de bună voie acestei dorinţe. Unde oare se găsea consemnat de către vechii scriitori mitologi sau ce reliefuri sau vase antice au arătat că cele trei fiice ale lui Kekrops, Herse, Aglauros şi Pandrosos, au fost goale cînd, deschizînd coşul, au descoperit copilul Erichthonios, cel cu picioare reptiliforme ? Rubens le-a pictat însă astfel în tabloul superb din Galeria Liechtenstein, în plină lumină, în faţa unui boschet umed şi întunecat din care porneşte un izvor, într-un contrast uimitor de aspecte şi le-a mai adăugat : o doică îmbrăcată, un putto luînd parte cu însufleţire la ceea ce se petrece şi un căţel, apoi ca sclupturā o nimfă, figură ornamentală a fîntînii, şi afară în spaţiul însorit al pădurii, un bust de Pan încornorat. Şi „Suzana în baie“, concepută pe atunci de toţi pictorii şi clienţii ca o exhibiţie a goliciunii, are totuşi în tabloul Pinacotecii din München, în maniera prezentării spatelui, o intenţionalitate de un gen special, subliniată cu plăcere, şi Rubens a folosit din nou acelaşi

motiv, cu toată dezinvoltura, într-o Antiopa a muzeului din Anvers (dealtfel prosteşte denumită *Vénus refroidie**), oricum, în ambele tablouri nu se poate ignora o intenţie amuzantă, mai ales la cei doi bătrîni din primul, dintre care unul trage cu ochiul ca scos din minţi, printre ramurile copacului, în vreme ce al doilea vrea să-şi facă vînt peste o balustradă şi aceeaşi intenţie glumeaţă o trădează şi Jupiter conceput ca satir lîngă Antiopa.

În construcţia trupului femeii, Rubens a făcut mai întîi în mod evident diferenţa între figurile înveşmîntate şi cele goale şi le-a acordat preferinţă celor dintîi printr-o siluetă înaltă, suplă, cum o dovedesc sfintele femei de pe altarul Sf. Ildefons, cele de pe voleu, în „Înălţarea Sfintei Cruci" şi în plus Sf. Domitilla de pe panoul principal din Chiesa Nuova din Roma. Între aceste tablouri se găseşte poate singurul exemplu de împrumut direct al lui Rubens la un motiv din antichitate, din aşa-numita *Pudicità*. Este figura înveşmîntată, în picioare, păstrată şi în cîteva exemplare excelente realizate în marmură, cu şoldul drept lat, care-şi ţine în sus, cu mîna dreaptă, vălul ce-i cade de pe cap, stînga avînd astfel posibilitatea de a se lăsa pe coapsa stîngă, sau de a se îndrepta spre şoldul drept. Ea apare în mai multe din tablourile amintite înainte, deosebit de frumos şi potrivit încorporată momentului din „Femeile la mormînt" (Galeria Czernin din Viena) ; în afară de aceasta, Rubens a redat-o în aşa-numitul „Tablou al lui Ceres" (Ermitaj), chiar sub formă de statuie, înconjurată de putti vii care se străduiesc să împodobească cu însufleţire nişa figurii cu o minunată ghirlandă de fructe. În rest, Rubens este încă de acasă, din plin înzestrat cu motive de mişcare ale figurilor feminine îmbrăcate, cum o dovedeşte de pildă o privire de ansamblu superfi-

---

* Venus = Zgribulită. In limba franceză în original.

cială asupra Galeriei Luxembourg, iar pentru îmbrăcăminte ca atare, atît pentru cea ideală și așa-zisă antică, cît și pentru cea elegantă și fastuoasă a timpului și lumii sale înconjurătoare, pictorul a rămas izvorul cel mai important. Fără îndoială că efectul pictural mare, de ansamblu, căruia îi subordonează toate detaliile, este în mod obișnuit de așa fel încît abia cu timpul îți dai seama de aceste prețioase expresii parțiale. Se adaugă deplina lui degajare în general, care se traduce în faptul că atît figurilor masculine cît și celor feminine, portul, indiferent care ar fi acela, li se potrivește atît de perfect, de firesc, încît lasă impresia că n-au purtat niciodată altceva; tot astfel îmbrăcămintea eroică, de război, așa cum fusese destul de superficial copiată după monumentele romane; sau splendoarea sclipitoare de catifea, mătase și bijuterii pe care ochiul o ia cu el fără a reflecta prea mult, ca și cum altfel nici nu s-ar putea.

Însă goliciunea trupului feminin poate să exercite, cum am menționat mai sus, prin simpla frumusețe a epidermei, în asociație cu lumina și clar-obscurul, un farmec care precede orice conținut poetic obiectiv și orice puritate a formei. Cel ce vrea să se convingă, să privească de pildă tabloul de la Berlin înfățișînd eliberarea de către Perseu a Andromedei, o ființă în sine atît de indiferentă și de grasă în opulența ei, blondă și strălucitoare din creștet pînă în tălpi. Există o mărturisire foarte specifică și individuală din partea lui Rubens, asupra limitelor, la el atît de depărtate, ale posibilității frumosului, într-un tablou celebru ca *Het pelsken** din Galeria de la Viena, înfățișînd-o pe Hélène Fourment mergînd spre baie. (Vădit din ultima perioadă). Haina de catifea în care este înfășurată ușor, cu blană și cu puțină pînză fină de in, fondul neutru și

* het pelsken = Blănița. În limba flamandă în original.

covorul roşu de pe jos, înaltă aici, în realizarea maestrului, un trup de o mare minunăţie şi capul cel mai fermecător, pînă la un efect incomparabil ; privitorul uită cu desăvîrşire în prima clipă, că direcţia şi forma picioarelor precum şi cutele nefireşti ale pielii de la genunchi sînt oricum departe de perfecţiune[19].

Formele feminine rămîn însă extrem de diferite ca valoare a frumuseţii, în raport cu intenţia generală şi mediul, iar măsura în care au fost în execuţia proprie a maestrului şi buna lor întreţinere, mai adăugă alte diferenţe speciale. Şi în execuţiile discipolilor există carnaţii transparente, surîzătoare, aprinse şi păr blond strălucitor. În numeroasele scene care slăvesc societatea lui Bachus şi vînătorii, nimfe şi menade de o splendidă înfăţişare sînt totuşi departe de orice aer aristocratic iar mediul redat este de multe ori completat prin adăugarea unor negrese şi femei ale lui Pan. Soţiilor şi iubitelor zeilor apei nu li s-ar putea atribui o educaţie prea aleasă, cu toate acestea iubita lui Poseidon din celebrul tablou de la Schönborn (Muzeul din Berlin) este alcătuită cu mai multă nobleţe şi prin clarobscur menită unei existenţe mai ales. În despărţirea lui Adonis, un tablou al Galeriei Uffizi, deşi mic, de o admirabilă delicateţe a realizării, cele trei graţii care vin din stînga sînt foarte frumos formate şi vii, iar la cele trei nimfe care dorm în pădure şi sînt ameninţate de satiri (Pinacoteca din München, cu peisaj de Jan Breughel)

---

[19] Rubens poate să fi văzut „Fata în blană“ de Tiţian, care se află acum în Galeria din Viena. Carol I al Angliei o cumpărase în Spania şi aceasta se întîmpla probabil înainte de 1630, astfel că tabloul nu putea să-i rămînă lui Rubens necunoscut. El a văzut-o apoi în acea integritate pe care trebuie s-o fi avut înainte de a trece în „Stallburg“-ul vienez (joc de cuvinte : cetatea-grajd, n. tr.) unde cele mai importante tablouri au fost tunse cum se cuvine în cinstea simetriei. Direcţia pe care o are pelsken (blană, n. tr.) este diferită, dar o înrudire rămîne şi în ambele tablouri, braţul drept se îndreaptă spre umărul stîng.

vor fi desigur criticate poziţiile mai puţin nobile, cu toate că şi aici căderea obosită după vînătoare este redată cu mare verdicitate, în schimb formele sînt din cele mai pure şi fine.

Cea mai înaltă realizare în ceea ce priveşte zeiţele goale într-o mişcare ponderată, desigur că a atins-o Rubens cu „Judecata lui Paris", şi anume în ultimul şi cel mai desăvîrşit exemplar (National Gallery) ; în schimb în ceea ce priveşte violenţa clipei şi a splendorii trupeşti în toată plenitudinea ei, momentul cînd două corpuri de cel mai frumos contur se completează perfect prin contraste, cele două fiice ale lui Leucip răpite de Dioscuri (Pinacoteca din München) n-au fost niciodată întrecute. Uriaşa capacitate artistică a lui Rubens iradiază din acest tablou în direcţii diferite şi vom reveni mai departe la el ; pe lîngă aceasta, toate celelalte răpiri se retrag într-o umbră modestă iar vehemenţa singură nu săvîrşeşte asemenea minuni.

Rubens a cunoscut desigur din exemplele cele mai izbutite femeia goală c u l c a t ă — adormită sau abia trezită — a marilor veneţieni începînd cu Giorgione (în general denumită Venus) şi a avut informaţii şi despre unele siluete asemănătoare ale italienilor. De atunci încoace însă gustul lui precum şi acela al clienţilor săi nu s-a îndreptat în direcţia aceasta şi n-au existat tablouri de el care să fi fost ţinute după perdele. Din ceea ce ştim, singura excepţie este puternic proiectată în actualitate, iar somnul involuntar : este micul tablou de mînă proprie din Galeria de la Viena, care-o înfăţişează pe Angelica lui Ariosto (Orlando, Cînt. VIII, str. 28) în puterea pustnicului care-a adormit-o prin vrajă ; în ciuda lipsei oricărei idealităţi şi a unui racursiu lipsit de frumuseţe, trupul este totuşi unul din cele mai minunate pe care maestrul le-a creat vreodată. (Variantă la Haga).

În acele alegorii care reprezintă, cu mai multe variante, ameninţarea fericirii terestre

prin război (între altele în Pinacoteca din München), silueta goală din mijloc, care poate fi interpretată ca Venus și ca dragoste familială, are neîndoielnic ici colo trăsături portretistice. Tot astfel de pildă, în tabloul de la Uffizi, greșit declarat un „Hercule la răspîntie", la mijloc este înfățișat un erou împărțit între dragoste și datoria de a lupta, care în ciuda blănii sale de leu nu trebuie să fie neapărat Hercule. În schimb, femeia goală înfățișată într-unul din cele mai tîrzii și admirabile tablouri, dintre aceste alegorii, ale războiului din palatul Pitti (1638), este una din cele mai frumoase ființe ideale ale lui Rubens și el însuși vorbește despre ea, într-una din scrisori, ca despre o Venus.

La sfîrșitul acestei enumerări trebuie pomenite reprezentările celor trei grații ale sale, sau dacă vrem, ale celor trei Hore, care redau aceste figuri în forme sau în legături mereu noi unele față de altele. (Muzeul din Madrid, Uffizi, Academia din Viena etc.). Aceste motive atît de puternic diferențiate între ele, provenind din perioade foarte diferite ale unei mari cariere, ar trebui supuse unei cercetări paralele, pentru a ne apropia, printr-o grupare ce va fi inevitabil identică, de bogăția fanteziei maestrului ; s-ar putea identifica toate aspectele imaginabile ale trupului gol, stînd liniștit în picioare, de la profilul aproape deplin pînă la redarea din față și cea din spate, fiecare frumoasă întorsătură a capului, fiecare grațioasă și degajată înlănțuire de brațe și mișcare a mîinilor. Formal, Rubens rămîne complet independent față de respectivele opere antice, de grupul de la Siena, de reliefuri, iar picturile de grații pompeiane mai dormeau încă sub pămînt pe vremea aceea.

Un scurt episod privitor la mîini, cum le-a înfățișat în general Rubens, și-ar putea găsi aici locul. În acest domeniu el nu era numai un mare artist sau un bărbat fin, ci și un om de o rară sensibilitate, iar cunoașterea poporu-

luî italian şi a limbajului său de gesturi nu rămăsese fără efect asupra lui. Nu are nicăieri degetele strigător depărtate ca în şcoala romană, ca la Caravaggio şi mai tîrziu în special la francezi ; degetele lui se apropie totdeauna, sînt uşor îndoite şi adecvate exprimării oricărui simţămînt nobil şi puternic. Orice fel de a apuca este graţios, chiar la oamenii violenţi şi inferiori, niciodată greoi, deşi ştie să dea formă, destul de limpede, şi pumnului puternic al războinicului. Pentru scopuri speciale are şi un limbaj special : o mînă întinsă a uimire el o redă, văzută din faţă, într-un racursiu din cele mai fericite, mîinile unui orb, plutind în faţă sau pipăind. Mîinile feminine sînt în gestul lor, oricare ar fi el, de o dulce nobleţe, iar cele şase mîini şi şase picioare dintr-un tablou de Horă ca cel al Academiei din Viena (unde Horele poartă coşul cu flori), nu pot fi revăzute fără o uimire totdeauna nouă. Înainte de toate însă îşi găseşte aici expresia cea mai înaltă ceea ce are har şi sfinţenie. În tablourile ridicării Mariei la cer frumosul se leagă de frumos, începînd cu mîinile ocupate să binecuvînteze ale Fecioarei, pînă la cele ridicate în extaz ale apostolilor şi departe pe deasupra diversităţii obişnuite a unei arte inegalabile, îşi găseşte aici expresia un sentiment profund. Mîini care se roagă, fie că sînt doar înclinate una către alta, fie că sînt unite, au pe lîngă toţi Guido Reni şi Sassoferrato, frumuseţea lor cu totul proprie, iar mîinile ce se frîng ale penitentei Maria Magdalena (Galeria din Viena), vor rămîne neîntrecute. Şi atunci cînd (în aceeaşi galerie) Sf. Ambrozie îl alungă pe împăratul Teodosie din faţa porţii bisericii, privitorul emoţionat de minunatul ansamblu dramatic mai trebuie să priceapă pe deasupra cum se echilibrează mîinile şi braţele puternice ale împăratului şi ale adjutanţilor săi, cu mîna ce refuză blînd a marelui arhiepiscop. Dar încă mîna Făcătorului de minuni care subliniază porunca divină, acea dreaptă de neuitat a sfîntului

Ignațiu cu cei posedați (tot aici), ce desemnează exact mijlocul, în partea de sus a zguduitorului tablou! Și întocmai ca aceasta, pe un fond întunecat, cea a Sf. Franz Xaver, dătătoare de viață și sănătate, este situată pe un văzduh deschis, de nori, în timp ce mîna lui stîngă arată spre cer. Emmaus-ul lui Rubens, care ne este cunoscut numai din gravură, relatează s-ar putea spune perfect, prin cele opt mîini ce se văd aici, marele moment al revelației. Excelente mîini de oameni care dorm, una rezemată, una care atîrnă, și două întinse, se găsesc într-un tablou foarte laic al Galeriei din Viena, avînd ca subiect povestirea lui Cimone din Boccacio și pentru a încheia, trebuie menționat ultimul din autoportretele lui Rubens (Viena) în care stînga se reazimă cu noblețe pe spadă, iar dreapta (mîna cu care picta, poate atunci o aluzie la gută), este înfățișată în mănușă.

Gravorii lui, ale căror mîini sînt aproape totdeauna excelente, au fost probabil instruiți și obligați de el în mod special să lucreze în acest scop.



Putto, copilul gol, care în secolul 17 a fost cel mai mult folosit în pictură și sculptură, avusese și pînă atunci o lungă preistorie. Tradiția Țărilor de Jos din ultima perioadă, manieristă, nu-i oferea lui Rubens în această direcție decît puțin sau nimic și în Italia el a trebuie să pornească cu sarcina aceasta de la început. Acolo a găsit putti răspîndiți în mare număr în arta religioasă, mitologică și decorativă, și nu trebuie totuși trecut cu vederea că datorită celor doi copii divini, *il Bambino* * și micul Ioan, tipul și studiul său fuseseră întotdeauna ținute la un nivel remarcabil. Printre maeștrii artei trecute, care trebuie să fi făcut

---

 * Pruncul. În limba italiană în original.

asupra lui Rubens cea mai profundă impresie, s-ar putea presupune Andrea del Sarto şi înainte de toate Tiţian, cu putti din Asunta, Madonna Pesaro, Sf. Petru martir, în vreme ce rămîne nesigur dacă a avut prilejul de a vedea încă de pe atunci aşa numita Sărbătoare a lui Venus, sau sărbătoarea copiilor ce fusese în proprietatea casei. Este, căci aceasta împreună cu alte tablouri ale lui Tiţian ieşiseră din circulaţie ; abia mult mai tîrziu, la curtea regală spaniolă, le-a copiat odată cu altele. Desigur că a fost entuziasmat de numeroasele figuri de copii în marmură, din antichitate, în relief şi sculptură liberă, dar a ştiut de la bun început că aceasta era o lume distinctă de a lui.

Şi acum ia naştere într-un entuziasm cu totul independent, dacă se poate spune naturalist, cel mai timpuriu tablou al său cu putto profan : „Romulus şi Remus cu lupoaica" (Galeria Capitoliului), bazat pe studii absolut proprii, neatinse mai ales de toţi acei Bambino şi Eros cu mişcare artificială ai lui Giulio, care îl asaltau la Mantua pe privitor. Libertăţi în redarea formei care revin şi în putti de mai tîrziu ai lui Rubens, nu se pot desminţi, dar pictorul a dat cel puţin primului copil gol pe care l-a înfăţişat, expresia încîntării ; în timp ce Remus suge, Romulus chiuie de bucurie, vădit pentru că a găsit îngrijire, lupoaica însă întoarce parcă mirată capul spre cei doi copii ; tăcuţi şi invizibili, se odihnesc în păpurişul înalt, zeul Tibrului şi frumoasa lui iubită ; în sfîrşit, viaţa pămîntească îşi trimite din afară solul, în mijlocul acestei miraculoase întîmplări, pe bunul păstor Faustulus. Şi acum — cinste savantei cercetări mitologice ! Dar n-am face mult mai bine dacă ne-am lăsa în voia deplinei veridicităţi a minunatei scene ?

Reîntors acasă, Rubens a creat apoi curînd *putti*, sus în tabloul central al altarului Sf. Ildefons, şi cu aceştia, neîntrecuţi, au început poate îngeraşii lui plutitori. Ei însă sînt şi rămîn la Rubens din unul şi acelaşi 66

neam cu geniile profane. Sînt băieţi şi fete, blonde şi brune, drăgăstoase şi brutale, iar în lumea specială a cercului bahic se adaugă şi micuţii copii ai lui Pan ; şi dacă nu ne-ar fi rămas nimic de la Rubens decît aceşti copilaşi, s-ar părea că ar fi umplut considerabil, chiar numai prin ei înşişi, o viaţă de mare artist ; este vorba de acel gen de iluzie care te cuprinde privind şi alte părţi din opera lui Rubens. El a înfăţişat adesea aceste delicioase fiinţe, în grupuri, în ghirlande, iar în *Vierge aux anges* * (Luvru) aceasta are semnificaţia sa specială, căci prin cei aproximativ patruzeci de copii care o înconjoară pe Maica Domnului cu frumosul Bambino, plutind împrejurul ei, sînt simbolizaţi nevinovaţii de la Betleem, iar această aluzie reiese din lipsa lor de aripi precum şi din faptul că ici colo ei poartă în mîini cununile martiriului. Cine însă ar putea uita acele două tablouri ale Pinacotecii din München „Ghirlanda de flori" şi „Ghirlanda de fructe" ? A c o l o apare, ca un tablou într-o ramă, una din cele mai adorabile madone, care-l lasă să păşească pe copilul Isus maiestos înainte, iar în jurul ghirlandei bogate (de mîna lui Jan Breughel) care-o înconjoară în oval, plutesc ţinînd-o 11 ** putti minunat nuanţaţi, neobişnuit de vii şi petrecînd între ei ; — Rubens a preluat aici un gînd artistic italian cunoscut din vechime, de a concentra putti ca purtători ai unei ghirlande nesfîrşite, într-un minunat grup de şapte trupuri de copii zdraveni, ce cară, în parte însufleţiţi de un zel vădit pentru ceea ce fac, o cunună de fructe de o bogăţie uriaşă. Poate că în aceeaşi galerie, în comoara ei de tablouri ale lui Rubens, ochiul mai întîlneşte întîmplător încă mulţi putti demni de a fi amintiţi în mod special. În marele tablou al Sfintei Treimi, o producţie a

---

* Fecioara cu îngeri. În limba franceză în original.

** Cifra 11 ar putea da loc ideii că cei unsprezece apostoli (fără Iuda) au fost astfel prevestiţi.

atelierului, picioarele persoanelor divine se odihnesc pe un glob pămîntesc care plutește, cu trei putti, unul ajută la purtatul globului, al doilea vrea să-l cuprindă, al treilea se vede cățărîndu-se pe el ! În tabloul uciderii pruncilor, Rubens, (care în fapt nu concurează decît cu Rafael și Guido) a înfățișat cu întreaga bogăție a artei sale copilul ucis și pe cel care se află la ultimul strigăt. În sfîrșit, tot aici se găsește, ca o mică improvizație de mînă proprie, aceeași prezentare a Sf. Cristof cu pustnicul, care reamintește extraordinar pe cea de pe voleul Coborîrii de pe cruce din catedrala de la Anvers, unde este prea ușor trecută cu vederea ; lovit de indiscreția felinarului orb al eremitului, micul Christ desface mantia roșie a uriașului cel bun spunînd : „Privește cine sînt !".

Patru decenii după Rubens (1618) s-a născut Murillo, singurul a cărui lume de putti ar putea, în linii mari, să-i fie opusă, iar Murillo a fost și el un om fericit lăuntric, ceea ce în cazul de față ar trebui luat în considerare în mod special. Mitul eroșilor săi lipsește de aici ; și aceia dintre putti ce cultivă relații terestre (avînd un sfîrșit terestru special în uimitorul tineret cerșetor din Sevilla), reprezintă mici ajutoare ale sfîntului, chiar dacă ajung la granițele umorului și aici Murillo se apropie mult de Rubens ; vin apoi copiii care-l înfățișează pe Christos și pe Sf. Ioan, superiori, ca entuziasm al concepției și al frumuseții lor supraomenești, pentru tot ce s-a făcut în restul secolului al șaptesprezecelea ; în sfîrșit, tot în imperiul acelorași putti plutitori, se află suita aparițiilor cerești și în special cei din tablourile de altar avînd ca subiect neprihănita concepție a Mariei. Ca expresie a bucuriei și durerii, aceste făpturi, parcă ușor suflate acolo, relevă ceea ce nici un alt maestru n-a putut reda în forme și mișcări atît de gingașe și pînă și cei mai frumoși putti plutitori ai lui Rubens vor părea puțin grosolani pe lîngă

aceştia. Cu toate acestea a intuit şi el multe în aceeaşi direcţie. Carnaţia luminoasă, eflorescentă în văzduhul de nori argintii, plutirea uşoară a acestor *oiseaux célestes** (Fromentin), evitarea pe cît posibil de a-i înghesui şi graţia racursiului lor în general, în sfîrşit sclipirea lui Tiţian din acele icoane de altar văzute încă la Veneţia, produc totuşi o impresie căreia probabil că nici Murillo, încă tînăr (1642), nu i s-a putut sustrage cît a studiat la Madrid şi la Escorial tablourile proprietăţii regale ; printre acestea însă se găseau multe, importante, de Rubens, şi poate din cele care conţineau putti de acest gen.

În lucrările pentru altar, cu excepţia înălţărilor Domnului, Rubens este mai degrabă zgîrcit cu putti, spre deosebire de celebrii săi contemporani italieni, care în loc să lase Fecioara din icoana obişnuită să stea în mijlocul sfinţilor, o plasau prea frecvent sus în nori şi apoi trebuia să-i dea o suită întreagă de îngeri adulţi, numeroşi putti, precum şi capete de cherubini ; Rubens lasă aceşti copii să apară numai cu o funcţie precisă, justificată de ansamblu ; de pildă cei doi foarte voinici din tabloul Sfintei Treimi ai Muzeului din Anvers, arată, plîngînd amarnic, uneltele martirizării ; mai mult, el ştie chiar să închipuie situaţii speciale pentru ei. În „Odihnă în timpul fugii", acea gravură în lemn menţionată mai sus, executată după desenul lui, gălăgia ce-o fac doi putti trăgînd de un miel ar putea trezi copilul care doarme în poala mamei, un al treilea trebuie să le impună linişte arătînd spre Bambino. Altele, din v i a ţ a c o p i i l o r sacri sub cerul liber, se pot afla din minunatul tablou al Galeriei din Viena şi al excelentei sale reproduceri şcolare de la Berlin : copilul Christos şi micul Ioan stînd pe pămînt, însoţiţi de doi putti înaripaţi dintre care unul îi aduce mielul lui Ioan în timp ce copilul divin mîngîie, gînditor obrazul

---

* Păsări cereşti. În limba franceză în original.

acestuia ; micul Christ este vădit situat la alt nivel, printr-o alcătuire mai nobilă a trupului şi prin acel blond miraculos pe care Rubens îl atribuie cu plăcere aleşilor săi. În mai multe variante, cei doi copii sacri vin singuri, ocupaţi cu mielul, într-o poiană, parcă prevestindu-l din nou pe Murillo.

Pentru putti profani există desigur un exemplu de risipă maximă în splendida „Sărbătoare a lui Venus“ a Galeriei din Viena. Pe cununa de fructe şi perdeaua trasă prin coroanele copacilor, pluteşte un nor întreg de asemenea fiinţe, hora principală se dansează în faţa zeiţei, iar în dreapta se mai învîrteşte o a doua horă, fără a mai vorbi de celelalte, din toate momentele imaginabile ale cuprinzătorului tablou. Acesta dă impresia continuării foarte libere a unei fantezii pe marginea sărbătorii copiilor de Tiţian pe care Rubens o copiase, împreună cu altele, în timpul celei de a doua vizite la Madrid [21] ; numai că Tiţian ţinuse la o hîrjoneală pe cît posibil spontană a unor copii foarte tineri şi opera, poate din cel de al patruzecelea an de viaţă, făcea parte din epoca ascendentă a stelei lui şi lîngă ea aceşti putti ai lui Rubens, apar fără îndoială puţin convenţionali, chiar şi cei de inventivitatea cea mai naivă şi vie. Că Rubens proceda însă mai degrabă cu economie, chiar în pictura profană, o dovedesc tablourile alegoric-istorice. Din cei cinci putti ai Alegoriei războiului (Palatul Pitti), de patru, acţiunea nu se poate lipsi ; în toată Galeria Luxembourg numai „Schimbul de prinţese“ are o horă aeriană de bun sosit, obişnuit însă nu apar putti decît în mod excepţional, ca de pildă cei doi cu torţe, călare pe leii înhămaţi la trăsura oraşului Lyon. În „Judecata lui Paris“, pe exemplarul mai perfecţionat, exe-

---

[21] Cu acest prilej nu se poate nega o înrudire a atmosferei cu aceea din aşa numita „grădină a iubirii“, al cărei ecou se aude parcă aici transpus în mit.

cutat cu mai multă maturitate, de la National Gallery, sînt omişi mai mulţi putti care se mai găseau încă pe cel cu aproximativ zece ani mai timpuriu, de la Dresda. Maestrul îi produce, cu excepţia acelei „Sărbători a lui Venus", doar atunci cînd are cum să-i ocupe. Ei au uneori cel mai frumos umor, ca de pildă cei cinci din tabloul Andromedei, al muzeului din Berlin, unde desfac cătuşele eroinei goale şi se ajută între ei să se ridice pe calul înaripat, roibul blînd al lui Perseu, făcînd pe grăjdarii. Ei se joacă şi fac năzbîtii cu cele mai cumplite animale, iar Romulus şi Remus se află la lupoaică întocmai ca acasă ; şi toţi pictorii din Roma îl cunoscuseră de un secol pe Amor cu leul din sculpturile antice şi pe imensul zeu al Nilului de la Vatican, ai cărui putti nu se distrează numai cu ihneumonul ci şi cu crocodilul. Însă abia marele flamand, în celebrul tablou de la Viena cu cele patru fluvii ale lumii, înarmat cu deplina strălucire a culorii sale, reuneşte prezenţa cea mai veridică a fiarelor sale cu cei mai frumoşi şi veseli putti.

Annibale Carraci pictase în frescă pentru o clădire din Roma, astăzi demolată, acele scene din povestea Psyhei, care în timpurile mai noi au fost transmise Galeriei Capitoliului şi pe care Rubens e posibil să le fi văzut. Pe suprafeţe mari, laterale, putti domesticesc, în joacă, animale ; un leu, o leoaică, o lupoaică şi un măgar, care este o aluzie la Lucius cel metamorfozat al lui Apuleius, avînd o trăsătură de grandoare şi pentru că ne este imposibil să împărtăşim dispreţul convenţional pentru Annibale, considerăm un noroc că în vremurile acelea doi maeştri de seamă în stiluri diferite, şi-au spus părerea despre animale şi putti. Însă după cum Rubens reaminteşte din cînd în cînd de Tiţian, astfel Annibale îi evocă, în formarea acestor putti, pe cei ai lui Rafael din Camera della segnatura, acolo unde — la încheierea de sus a peretelui pe care se află emiterea legii — cele
 trei femei aşezate : înţelepciunea, cumpătarea

şi forţa, sînt grupate împreună cu cinci copii admirabil construiţi şi plini de viaţă.



Frumuseţea şi expresia sufletească nu pot fi concepute despărţite în general în arta epocii mai noi a omenirii, dar mai ales la chipurile feminine de un rang mai înalt. Aici Rubens poate fi instructiv atît prin ceea ce a creat la repezeală cît şi prin ce a finisat cu grijă, prin lucrări de mînă proprie ca şi prin cele ale atelierului, prin redarea liniştii cît şi prin ceea ce respiră momentul prezent, pasiunea, cîtă vreme maestrul mai apare limpede în lucrare. Dintr-un nesfîrşit şir de existenţe, care îi datorează viaţa, se pot trage concluzii mai generale cu privire la tablourile sale de femei. Adesea s-a manifestat tendinţa de a se identifica cu prea mare uşurinţă în ceea ce a fost impunător şi bogat, un t i p p r o v i n c i a l şi s-a vorbit de „grosolănie flamandă", cînd de fapt Anvers a fost din cele mai vechi timpuri în Brabant şi această afirmaţie s-ar putea verifica la faţa locului, atît în relaţiile poporului cît şi în familiile vechi încă existente, dacă într-adevăr s-ar putea demonstra predominanţa unui asemenea tip. Pentru vremea lui Rubens însuşi stau însă mărturie tablourile de femei care, în afara celor princiare, înfăţişează aproape numai doamne din Anvers şi au aspecte cu totul diferite. Poate că s-au tras concluzii prea unilaterale din plenitudinea frumuseţii soţiei sale Hélène Fourment, de asemenea s-a mai adăugat şi din mai multe tablouri ale lui Iakob Iordaens acea minunată apariţie care ocupă de obicei centrul lor şi care par tablouri independente. Este soţia lui Iordaens, Katharina, fiica lui Adam van Noort, care pe vremuri fusese şi el profesor al lui Rubens, iar acesta trebuie s-o fi văzut adesea din tinereţe, dar în ceea ce priveşte tipul lui, fără îndoială că influenţa ei n-a fost determinantă.

Înainte de toate a proclamat ca atare, din proprie putere, trăsăturile care au fost pentru el ideal în mare şi însemnată măsură. Desigur că n-au fost ceea ce i s-a părut la început Occidentului, că ar fi ţelul suprem de realizat, acela ale sfintelor lui Leonardo, Rafael, Fra Bartolommeo etc., admirate pe atunci şi pentru a căror imitare se străduiseră un secol destui olandezi. Nu sînt nici trăsăturile veneţienilor, iar în ceea ce-l priveşte pe Tiţian, Rubens a rezistat nu numai Assuntei ci şi farmecului acelor figuri a căror suită o deschisese Flora de la Uffizi. Nici cu poporul viu cu care a venit în contact, lucrurile nu s-au petrecut altfel : frumoasa italiancă, care la Van Dyck, de pildă, ne priveşte din chipul mai multor madone, nu se face simţită nicăieri la Rubens. Ajutorul luat din antichitate, de la Niobizi, l-a lăsat în seama contemporanului său Guido Reni. Noul extrem de viu pe care îl înfăţişează şi care acţionează mai departe pînă în ziua de astăzi, nu reprezintă doar la suprafaţă un tip natural flamand, ci corespunde, graţie unei tainice divinaţii, sensibilităţii intime a unui neam. În acest sens interpretăm cuvintele lui Fromentin[22] cu prilejul „Înălţării Sfintei Cruci" şi a „Coborîrii de pe cruce" din catedrala de la Anvers. „Cu aceste tablouri Rubens a relevat formula flamandă a Evangheliei şi a stabilit tipul local al Sfintei Fecioare, al Mîntuitorului, al Magdalenei şi al apostolilor". Cu două secole înainte, se mai înfăptuise odată în Flandra o mare transformare de acest gen şi arta ei fusese în măsură să se impună ca exemplu de forme şi expresie chiar artei germane, franceze şi spaniole ; de data aceasta a luat viaţă şi a crescut alături de Rubens un mod de exprimare independent şi puternic al sacralităţii estetice în Italia şi în Spania, iar la acesta s-a adăugat elementul extatic şi cel dulce, cum nu s-a găsit deloc sau rareori la Rubens ; era

---

[22] Les maîtres d'autrefois.

transfigurarea unor alte tipuri decît fuseseră ale sale ; noi nu socotim aceasta o nenorocire, ci o bogăţie a timpului.

T i p u l său, într-o anumită măsură m i j- l o c i u, nu trebuie căutat în primul rînd într-un patetism înalt, în figura îndurerată din „Coborîrea de pe Cruce", în *Christ à la paille,* din *Pietà* de la Galeria din Viena, şi nici în glorificări exagerate, ca în Înălţări, ci în icoanele obişnuite şi în lucrările pentru rugăciunile din casă [23]. Se află aici în primul rînd un cap brun bogat, avînd deja trăsături matronale, cu o expresie precumpănitoare de bunătate ; părul închis, foarte opulent ; ochii şi gura de o formă neobişnuită, extrem de atrăgătoare ; textura cărnii bogată, dar nu planturoasă ; fără nici o înrudire cu figura Isabellei Brant, care era totuşi brună. Este madona altarului Sf. Ildefons, cea din *Vierge aux anges* de la Luvru, din „Închinarea magilor" de la Muzeul din Anvers ; pare apropiată femeii din popor în „Sfînta Familie cu leagăn de nuiele" (Palatul Pitti), doamnei nobile din *Vierge au perroquet* (Muzeul din Anvers), înălţată pînă la frumuseţea pură în „Ghirlanda de flori" de la Pinacoteca din München (A Maicii Domnului cu cei unsprezece putti). Aceste trăsături se vor regăsi în lumea p r o f a n ă şi mitologică, de pildă la iubita fluviilor lumii (Galeria din Viena), de asemenea în mari subiecte istorice, unde Rubens a valorificat pe lîngă portrete şi experienţa realistă a lumii. Însă preferinţa maestrului a avut-o blondul bogat ca atare, în subiectul sacru ca şi în cel mitologic, în cel îmbrăcat ca şi în nud, căruia părul foarte deschis şi strălucitor i se potriveşte admirabil. În tabloul copiilor sacri

---

[23] Se va proceda bine dacă această cercetare va fi limitată numai la ceea ce este în mod cert de mînă proprie ; chiar şi cele mai splendide tablouri de atelier („Sfînta Familie", etc.), care trec drept originale în Galerii, vor trăda de cele mai multe ori execuţia discipolilor, printr-o anumită îndulcire şi o mai scăzută forţă de caracter.

(Galeriile din Viena şi Berlin), micul Christ se distinge net prin păr — şi fără îndoială că şi prin expresia ochilor — ca stăpîn. Trăsăturile sînt mai line decît la tipul brunet, privirea mai blîndă, cu plăcere aplecată asupra unei blînde melancolii. Totuşi ne vom aminti aici pentru prima oară de imaginea celei mai adînci dureri sufleteşti : de Magdalena la piciorul crucii în aşa-numita *Coup de lance* (Muzeul din Anvers) unde este neîndoielnic figura principală a celebrului tablou şi odată cu ea nu sînt destinate blondului numai toate Magdalenele maestrului ci în alte părţi şi acele fiinţe feminine cărora voia să le acorde favoarea lui deosebită : Veronica din „Purtarea crucii", de la Bruxelles etc. Rubens a situat în cel mai viu contrast bruna şi blonda, atît în ce priveşte formele cît şi expresia, de pildă în tabloul menţionat mai înainte al fiicelor lui Kekrops (Galeria Liechtenstein), fără a ne mai gîndi la numeroase alte cazuri ale acestei antiteze, care au decurs de la sine. Femeile sfinte încărcate de ani, Ana, Elisabeta, cărora poate li se alătură din popor şi o mamă vîrstnică a păstorilor care se închină lui Christos, iau la Rubens o expresie de bunătate şi fericire deosebit de frumoasă. În mod obişnuit noi nu împărtăşim orientarea prea frecvent aplicată de a se urmări în icoanele sale identificarea unor membri din familie, în cazul acesta însă se va impune întotdeauna ideea că el a eternizat trăsăturile şi atitudinile mamei sale. Pe un altar al Carmelitelor din Anvers strălucea odată tabloul (ce se află astăzi în muzeu) cu „Creşterea Sfintei Fecioare", avînd cea mai frumoasă sfîntă Ana pe care a creat-o Rubens [24].

De aceste tipuri se înlănţuie desigur transformări de tot felul, precum şi treceri la o completă individualizare, iar aici Rubens trădează

---

[24] Asupra portretelor unor femei încărcate de ani, care au fost date în galerii ici-colo drept „Mama lui Rubens", ne lipseşte o informare mai exactă.

limpede frecventarea unor femei frumoase, de un rang mai înalt, cărora le-a creat în „Grădina iubirii" un monument colectiv glorios.

Dacă n-am fi dispuşi să renunţăm la descoperirea de tipuri preponderente la Rubens, ar trebui amintit acel cap bărbătesc eroic de vîrstă mijlocie, care reapare adesea şi în care s-a crezut că poate fi recunoscut el însuşi [25]. Esenţială trebuie să rămînă însă urmărirea capacităţii şi a forţei sentimentului său, care astăzi nu este totdeauna deosebit de apreciat la el. Observaţiile asupra sfintelor sale familii şi a Christ-ului său, atît cel activ cît şi cel în suferinţă, pot lămuri aici cel puţin unele lucruri. Chiar dacă Rubens n-a atins în forme şi expresie acel ideal al marilor italieni ai Renaşterii tîrzii, cărora de atunci nici Italia nu le mai poate pune nimic alături, totuşi adevărul şi viaţa constituie la el pretutindeni şi adesea măreţia şi frumuseţea. Fără îndoială că în tablouri de mari proporţii, repede pictate, în scene de mare mişcare, cîte un cap, din rezerva permanent vie, este improvizat şi întregul trebuie să acopere parţialul, deşi bogăţia şi adîncimea experienţei psihologice, atît în expresia de durată cît şi în cea de moment, nu-l părăsesc niciodată pe maestru. Altfel se întîmplă cu operele ce se pot cuprinde într-o privire, la care a participat personal de la început pînă la sfîrşit, mai ales cele cu un conţinut mai liniştit.

---

[25] Pentru expresia şi alcătuirea formelor de capete în general, ne referim aici cu deosebită recunoştinţă la cuvintele lui Woermann (Istoria picturii, vol. III) : „Aceste frunţi îndrăzneţ boltite, aceste sprîncene imens arcuite, aceşti ochi mari, aceşti obraji plini, cărnoşi, aceste buze puternice. Părţile izolate se opun într-un contrast mai ascuţit decît la tipurile italiene ; chipurile în ansamblu par mai energice şi cu voinţă mai personală". — Cu privire la carnaţia lui Rubens, cunoscuta întrebare a lui Guido Reni, cînd i-a văzut un tablou : „Amestecă oare pictorul acesta sînge în culorile lui ?"

Mai întîi este semnificativ că la Rubens lipsește cu desăvîrșire acel profil de expresie exprimînd în special dorul, frecvent la contemporanii săi italieni, nu numai pentru Madona ci și pentru Magdalena, Sibylla etc., căci el nu cunoaște nici un sentiment a cărui cauză să se afle în afara tabloului și numai Sfînta Cecilia din muzeul de la Berlin are, poate, un motiv de viață foarte personal. Chiar și profilul abia dacă apare în general în afara portretului, pînă și cel al Madonei cu pruncul. În locul lui el creează aproape totdeauna un tablou cu mișcare, din actualitate și cu mai multe figuri, fie ca o Sfîntă familie într-un sens mai restrîns, fie ca o relație cu îngeri și putti. Cu excepția unui număr mic de tablouri, deși excelente, cu personaje îngenuncheate, ca de pildă „Sfînta Familie cu leagănul din nuiele" (Pal. Pitti) și al acelora din Galeria de la Torino, există la el numai redări de figuri întregi ; iată o tînără mamă fericită, cu toți ai ei, într-un moment de veselie, exprimînd o satisfacție tăcută, și pictorul a rămas aici cu totul subiectiv-veridic, căci el a fost în același timp un pictor al momentului și un tată fericit, satisfăcînd pe de altă parte deplin pioșenia belgiană — deși în Italia i se descătușase orizontul spiritual ; în Buna Vestire pictată înainte la Anvers, operă aparținînd încă manierismului de acolo (Galeria din Viena), Maria mai apare lipsită de suflet ; abia după aceea, mamele și copiii i-au devenit un subiect apropiat, începînd cu Sfintele familii pînă la legende (Vindecările miraculoase ale Sf. Ignațiu), la Sabine și la tablourile ambelor sale soții. Maica Domnului, redată fie ca femeie din popor, fie ca o doamnă, este întotdeauna caldă și la expresia ei de fericire se potrivesc ghirlande de flori și de putti ; altminteri, locul este cu plăcere ales sub cerul liber, cu pomi și verdeață. Cînd nu este înfățișat solemn pentru a fi glorificat, pruncul Christos își mîngîie mama sau pe micul Ioan,
 sau (într-un tablou de atelier la Pal. Pitti) mielul

acestuia, pe care San Giovannino stă călare de-a binelea, în timp ce copilul priveşte cu multă dragoste, în sus, la mamă. Se adaugă bunica Ana zîmbind prietenos, în timp ce Iosif, de obicei un om din popor, stă deoparte modest şi mulţumit. Din tablourile înfăţişînd Buna Vestire şi creşterea Fecioarei (Muzeul din Anvers) aflăm că tatăl acesteia, Ioachim, a fost vădit preferat ca expresie lui Iosif şi bătrînul preot Zaharia de asemenea. A mai apărut oare în toată arta de atunci o S f î n t ă F a m i l ie ca aceea „s u b m ă r" din Galeria de la Viena ? Sînt, după cum se ştie, voleurile altarului Sf. Ildefons, mai tîrziu tăiate cu ferăstrăul şi reunite într-un tablou, prin completarea picturii, pentru a se împlini astfel de ambele părţi dorinţa fierbinte de a fi împreună a familiilor copilului Ioan şi a copilului Isus : două perechi de părinţi, doi copii, şi sus în coroanele copacilor doi putti care culeg mere, s-au contopit totuşi, în ciuda unor contraste uimitoare, în cel mai înalt echilibru de formă şi expresie sufletească, într-o singură acţiune.

Pentru crearea şi însufleţirea lui Christos, arta din Anvers poseda, în afară de ceea ce crease măreţ aici în trecut vechea şcoală flamandă, o înaltă autoritate în Quentin Messys, rămas întotdeauna la mare cinste (Tablouri ale lui „Christos", la muzeul din Anvers, National Gallery şi Luvru, mai mult sau mai puţin sigur atribuite) şi chiar Otto Venius relevase la vremea lui, în caracterul unui Isus creat de el, voinţa celui mai nobil, dacă altceva nu. Dar Rubens cunoscuse în Italia, înainte de toate, caracterul v e n e ţ i a n al lui Christ şi văzuse desigur tabloul celebru al lui Tiţian înfăţişînd parabola talantului (pe atunci la Modena), şi cîte un element aminteşte aceasta ici-colo („Rugămintea Sfintei Tereza", Muzeul din Anvers) ; şi în cazul acesta însă Italia avusese asupra lui mai puţin o acţiune de influenţare, cît una de eliberare.

Mai întîi lipseşte iarăşi, ca şi la Madona, profilul de expresie singur, capul lui Christos izolat, în vreme ce la Carracci, la Guido Guercino şi la alţii se găsesc şiruri întregi de asemenea capete, de la Prea Înaltul cu privirea liniştită, pînă la Cel Incoronat cu spini, la Ecce homo, ca şi cum aceasta ar fi fost în Italia unitatea de măsură a posibilităţii artistice religioase. În schimb Prohodul Mîntuitorului, *Pietà,* se găsesc la Rubens în excelente reprezentări, numai că acestea, cu excepţia lui *Christ à la paille,* sînt mai puţin luate în consideraţie în comparaţie cu aceleaşi tablouri ale lui Van Dyck, care atrag toate privirile prin nobleţea divinei suferinţe şi printr-o mai fină alegere şi mai frumoasă desfăşurare a formelor. Rubens nu se dă înapoi de la racursiuri dure, ca de pildă pentru capul celui mort din *Christ à la paille* şi o *Pietà* timpurie pictată în 1614, a Galeriei de la Viena, precum şi pentru piciorul întins al trupului neînsufleţit (chiar în *Pietà* menţionată mai sus şi în tablourile Sfintei Treimi). Şi aşa cum a trebuit să rămînă, pentru mulţi privitori, şi cu sfintele sale familii în urma sentimentalismului atît de atrăgător al lui Van Dyck, tot aşa s-a întîmplat şi cu cei ce privesc tabloul *Pietà* al acestuia din urmă, de o expresie a simţirii mai delicată ; abia la o cercetare mai atentă i se va face dreptate menţionatului tablou al lui Rubens, de la Viena, realizat cu o mai adîncă gravitate, şi i se va recunoaşte şi marii *Pietà* de la intrarea în peşteră (Galeria din Bruxelles) întreaga forţă de emoţionare. În reprezentările lui Carracci, încărcate cu figuri şi gesturi, încremenite datorită inevitabilului leşin al mamei care determină împărţirea interesului, Rubens a putut să vadă cîte ceva, dar ele n-au avut forţa să-l îndrepte pe aceste drumuri greşite ; şi durerea Sf. Francisc, care la Annibale (Galeria din Parma) s-ar putea numi declamaţie, în tabloul de la Bruxelles este o adevărată durere a inimii.

Reprezentările Răstignitului sînt în întregime bunul lui Rubens, iar din mult admiratele tablouri de altar reprezentînd crucea singuratică pe fond de nori (Roma, S. Lorenzo in Lucina ; Galeria din Modena) el n-a putut oricum să mai cunoască nici una. Față de numărul mare al tablourilor de atelier, gravuri și imitații, față de concurența aici deosebit de greu de delimitat a lui Van Dyck, va fi suficient să ne referim la cel Răstignit, în mărime naturală, de la muzeul din Anvers, un tablou timpuriu de mînă proprie, cu acel chip de o admirabilă măreție care exclamă : De ce m-ai părăsit !

În Înălțarea Sfintei Cruci a catedralei din Anvers, Christos are, în jumătatea de sus a tabloului, pe fondul întunecat al stîncii, aproape singura lumină plină și o expresie puternică, o privire extraordinară îndreptată în sus ; de jur împrejur o lume sumbră de slugi, zbiri și călăreți și în stînga izbucnirea de jale a femeilor și copiilor din Ierusalim. Marea Coborîre de pe Cruce (tot acolo) cu grandioasa ei unitate, care face să participe toate personajele la acțiune, reprezintă poate, în general, ultima și cea mai înaltă soluționare a sarcinii, atît în sensul sufletesc cît și în cel artistic și este mult superioară operei, dealtfel atît de celebră, a lui Daniele da Volterra (Trinità de' Monti) de la Roma, nu numai ca acțiune, ci și ca forță a simțirii. Dacă pictorul din urmă a lucrat după o compoziție de Michelangelo, ceea ce este discutabil, atunci tabloul lui Rubens este în același timp și una din victoriile lui asupra acestuia.

În afara patimilor, Christos consolatorul și cel al puterii care ajută, are alte trăsături și o altă expresie și nu se va putea nega că ceva din propria personalitate nobilă a pictorului a trecut în operă. Astfel se întîmplă în minunatul tablou al Pinacotecii din München, care-l reprezintă pe Christos împreună cu cei patru mari păcătoși ce se căiesc și de asemenea, în mod evident, în înfățișarea lui Christos din

profil, în Învierea lui Lazăr (Muzeul din Berlin), poate chiar şi în tabloul Sf. Toma (Muzeul din Anvers), în vreme ce în altă parte (vezi mai sus) pare a se înfiripa mai degrabă o impresie venețiană.

Evanghelistul Ioan, figură puternică, milostivă, încă din categoria tipului tînăr şi blond, din toate tablourile patimilor şi ale înălțărilor, îi aparține în întregime lui Rubens, care a pus în acest apostol mult din sentimentele sale cele mai elevate. În marea „Coborîre de pe cruce", Ioan primeşte trupul neînsuflețit în brațele lui puternice.

*

Expresia religioasă pe o treaptă mai înaltă, oricît de emoționantă poate să apară la Rubens, este depăşită poate în „Ultima împărtăşanie a Sf. Francisc" (Muzeul din Anvers). Rubens n-a mai putut cunoaşte soluționarea aceleiaşi probleme în realizarea ultimei împărtăşanii a Sf. Ieronim de Domenichino (Pinacoteca Vaticanului), celebră, iar tabloul lui este conceput fundamental diferit : sfîntul, de o mare spiritualitate, tînăr încă, prăbuşindu-se pe spate, se apleacă înainte către preotul cu împărtăşania ; aceste figuri, care nu sînt alese cu grijă şi înşirate, ci se îmbulzesc însuflețite de dor, cu siguranță frați din acelaşi ordin al mînăstirii călugărilor desculți, pentru a căror biserică a fost creat tabloul, sînt toți plini de o adîncă emoție lăuntrică ; se adaugă însuşiri artistice excepționale ; totul conferă operei din celebra colecție o poziție specială față de celelalte, ba chiar o prețuire deosebit de înaltă [26]. Dar pe lîngă opere renumite ale artei italiene din trecut, pe care Rubens trebuie să le fi cunoscut neîndoelnic, vor-

---

[26] Imnul lui Fromentin, Les maîtres d'autrefois, se încheie la pagina 104 cu cuvintele : il faut pour aujourd'hui quitter le Musée (pentru satăzi muzeul trebuie părăsit.)

beşte din el, cînd trebuie să soluţioneze aceeaşi problemă, un sentiment religios mult mai puternic ; „Sărbătoarea Floriilor", a lui Tiţian, de la biserica Salute din Veneţia este, cu toate concesiile posibile, compusă şi pictată în funcţie de frumoasa şi bogata apariţie principală cu graţioase capete de femei în mijloc, convorbiri separate între cei prezenţi, rămînerea unora aşezaţi, în timp ce pentru Rubens sîntem avizaţi la un simplu tablou de atelier (Pinacoteca din München) şi la gravura lui Pontius, care nu este corespunzătoare ; dar cu cît mai serios este dezvăluită comunitatea entuziasmului la cele cincisprezece figuri care stau în picioare şi în genunchi în jurul Sfintei Fecioare ! Apostolii lui Rubens, dramatic despărţiţi la înălţări, sînt aici uniţi de un moment puternic.

Poate nu întotdeauna, expresia amplificată a sentimentului are o finalitate religioasă. A stat Rubens într-adevăr s-o studieze pe Hélène Fourment într-un moment de rugă extatică atunci cînd a pictat-o sub înfăţişarea Sfintei Cecilia? (tablou celebru al Muzeului din Berlin), sau în esenţă trebuiau înfăţişate viu — şi mult înainte de Carlo Dolci — mîini frumoase pe clapele orgii ? Patru putti însufleţiţi de entuziasm, o arhitectură bogată şi o privire asupra peisajului de afară, desăvîrşesc această existenţă pompoasă. Şi Pocăinţa Magdalenei (Galeria din Viena, o copie veche la Kassel) este problematică, însuşi plînsul nobil nu i-a putut reuşi maestrului atît de bine ca mîinile ei, care se frîng la această blondă plină de somptuozitate. În treacăt fie spus, trezeşte îndoieli şi interpretarea principală a tabloului : lîngă personajul central, care străluceşte atît de minunat în faţa unei perdele roşii, stă în semiîntuneric, decupîndu-se pe un cer înnourat şi pe o coloană, o fiinţă cu văl negru, care de cele mai multe ori se consideră a fi Marta, sora Mariei-Magdalena ; dar n-ar putea fi mai degrabă o subretă frumoasă pîndind să vadă dacă nu se termină penitenţa ? Sau dacă mai durează, sau

dacă n-ar putea să moştenească, aşteptînd, conţinutul revărsat al casetei cu bijuterii (şi eventual chiar şi adoratorii) ? Ar fi atunci un moment care ar trebui considerat cu ironie în desfăşurarea vieţii, ca de pildă tabloul cu Samson şi Dalila, despre care va fi vorba în altă parte.

Pe sensibilul Rubens vom învăţa în schimb să-l găsim în atîtea locuri unde nici nu ne-am gîndi. Calisto şi Jupiter sub înfăţişarea Dianei, în acel tablou al Galeriei din Kassel, ce fiinţă simpatică, aflată „între insistenţă şi neîncredere !".

În cele din urmă însă, pe lîngă toate acestea, Rubens se dovedeşte unul din cei mai mari maeştri ai demonicului din viaţa omenească ; iar cu posedaţii din cele două tablouri de altar înfăţişînd minunile Sf. Ignaţiu (Galeria din Viena şi Sf. Ambrozie din Genova), a atins graniţele permise unei mari arte cerute pe vremea aceea poate de o convingere colectivă. Iar în tablourile cu „Lucrurile de la sfîrşitul veacurilor" există înspăimîntătoare făpturi nepămînteşti, spre care spiritul său îndrăzneţ şi puternic l-a condus pe căi cu totul diferite de cele ale fantaştilor flamanzi, cu diavolii lor.

*

Marea forţă în slujba căreia au acţionat toate posibilităţile şi concepţiile independente ale lui Rubens şi care se pot rezuma pentru moment sub denumirea de c o m p o z i ţ i a sa, apare ca un miracol pe care-l admiri cu plăcere încă de la prima vedere şi pe care totuşi îl înţelegi cu puţină cercetare a detaliilor şi o privire asupra condiţiilor preliminare în care temperamentul cel mai sănătos a putut să selecţioneze pentru el ceea ce socotea mai potrivit.

Precursorii din Anvers ai lui Rubens, m a n i e r i ş t i i, aveau tradiţii mai vechi şi tot felul de posibilităţi speciale demne a fi luate în consideraţie, de asemenea multă rîvnă dar foarte întunecată de o tendinţă de creare de

forme și o simțire neautentice provenite de la școala romană, de unde li s-au transmis și gesturi și poziții care se prezintă aici deosebit de nefavorabil ; ca și cum aceasta s-ar fi putut remedia prin cantitate, ei au supraîncărcat adesea compozițiile lor, pierzînd astfel toată economia artistică. Rubens a trebuie să uite tot ceea ce văzuse încă din tinerețe ; — dar după primele impresii copleșitoare experiența Italiei a fost oare mai nimerită pentru el ? Desigur că a văzut picturile marilor maeștri ai trecutului, mult mai fastuos și mai bine păstrate decît se văd astăzi, dar arta pe care a întîlnit-o zilnic și în condițiile unei stăpîniri apăsătoare, împreună cu teoriile și părerile legate de ea, este iarăși precumpănitor manieristă. Chiar cu Veneția, care i s-a părut cea mai înrudită, a trebuit să se explice în modul cel mai hotărît. Desigur că față de marea cantitate de frescă răspîndită în restul Italiei, a găsit și picturi în ulei pe suprafețe de pînză, întinse pe pereți și tavane, în momentul celei mai libere și strălucite folosiri a tuturor mijloacelor ; caracterele și viața (cel puțin cea dominantă), reflectau o simțire foarte apropiată de a sa, nativă ; dar în povestea celor întîmplate și condiționate de acestea, în selecția a ceea ce trebuia spus, el simțea, cu totul altfel. Mai întîi nu se poate trece cu vederea că tocmai de Tițian, povestitorul plin de viață, nu se aflau prea multe lucrări la Veneția. Narațiunile lui cu subiect istoric, din sala mare a Palatului dogilor, pieriseră demult într-un incendiu, iar dacă una din ele, „Bătălia de pe pod“ (sau „Bătălia de la Cadore“) i-a împrumutat lui Rubens, după părerea generală, motivul fundamental pentru „Bătălia Amazoanelor“, el nu a putut-o cunoaște decît din copii sau din gravura lui Fontana. Foarte entuziasmat trebuie să fi fost Rubens de „Martiriul Sfîntului Petru“ de Tițian și fără îndoială că a admirat pînzele pentru

plafon cu teme din Vechiul Testament, astăzi în sacristia bisericii Salute ; în schimb n-a preluat nimic, cel puțin din conținutul narațiunii „Intrarea în templu a Mariei", din „Sărbătoarea Floriilor" menționată mai sus, din Fides-ul cu dogele Grimani. Artistul flamand a depășit considerabil „Martiriul Sfîntului Laurențiu" prin compoziția propriului său tablou (München), iar marele „Ecce homo" (Galeria din Viena), atît de bogat ca realizare picturală, pe care poate să-l mai fi văzut la Veneția, este compus într-un spirit și un sentiment diametral opuse lui. Dar și Paolo Veronese, pe care-l admira, a luat de obicei din actualitate ce-i convenea și-i era strict necesar, iar restul, pe cei prezenți, i-a adăugat, ordonîndu-i după imperativul plăcerii sale coloristice și a variației de efecte, astfel încît tablourilor sale, bogate în personaje, le lipsește totuși în ciuda excelentei impresii pe care o fac, puterea și forța de concentrare a unității. Pe deasupra poveștilor sale cu sfinți (Sfînta Justina, Sfîntul Gheorghe, Sfîntul Sebastian), apare în partea de sus, ca a doua parte, un întreg empireu, un grup de nori cu sfinți sau îngeri, ce înconjoară Madona, sau cel puțin (pe deasupra ceremoniei căsătoriei Sfintei Ecaterina), o ceată de îngeri și putti ; jos însă sînt destule siluete de profil, în esență totuși culise, iar de aici Rubens a luat fără îndoială un împrumut, care era însă inevitabil : culisele călăreților de pe voleul drept al „Înălțării Sfîntei Cruci" de la Anvers, ce pot fi comparate cu mai multe tablouri ale lui Paolo. Prin genul său lăudăros, prin actualitatea neautentică a figurilor sale aplecate și nesigure pe picioarele lor (de care nici Paolo nu se poate libera totdeauna), și prin lipsa lui totală de economie artistică, Tintoretto, foarte vîrstnic, trebuie să-i fi displăcut lui Rubens, pentru care suprafața și conținutul dat ale unui tablou erau de la început sacre.

Pe falsul Michelangelo însă, așa cum se
 află la Tintoretto și la manieriștii din Anvers,

Rubens trebuie să-l fi ignorat complet, pentru că îl cunoscuse atunci la Roma pe cel autentic. Ființelor ca atare ale acestuia, divine, telurice și demonice, el era în măsură să le opună, încetul cu încetul, o lume cu totul proprie, iar de marele pictor de frescă în sine se simțea complet străin, atît sub raportul mijloacelor cît și al scopurilor și acest sentiment trebuie să fi fost destul de consolant. Mult mai dificil de ghicit este dialogul liniștit dintre Rubens și R a f a e l. Un efect vădit n-a avut asupra lui decît „Lupta lui Constantin“ [27] și aceasta îi era demult cunoscută din gravuri pe aramă ; ce-o fi resimțit însă la Sf. Petru în Montorio cînd a văzut acolo „Schimbarea la față“ ? Foarte tîrziu, în tabloul Sfîntului Rochus al bisericii Sfîntul Martin din Alost, sînt din nou admirabil reunite mizeria pămîntească cu o fărîmă de speranță și consolarea divină, iar timp de peste un secol și-a trimis de aici salutul o operă spre o alta, cu care era înrudită.

D i n t r e   p i c t o r i i   i t a l i e n i   î n   v i a ț ă, poate că numai Caravaggio i-a făcut lui Rubens, cum am căutat să demonstrăm cu exemple, o impresie lăuntrică profundă. În timp ce toți ceilalți îi puteau fi de folos în diferitele domenii ale așa-numitei proceduri picturale, el era deja, din punct de vedere al compoziției, superior tuturor prin imensul dublu dar al firii sale, de care acum trebuie să fi devenit pe deplin conștient : plăcerea invenției vii și a redării, și presimțirea unor legi care-o zăgăzuiesc și, în același timp, sînt menite să înalțe farmecul priveliștii pînă la punctul său suprem. Mijloacele și calitățile sale sînt, luate independent de cele generale, ale unei picturi evoluate superior ; fiecare în sine, recunoscute și firești, apar ici-colo cu o mare perfecțiune și alcătuiesc o parte a învățăturii consimțite, deși aceasta a

---

[27] Despre *Dispute du Saint Sacrement* la Sfîntul Paul din Anvers, a se compara cu observația de mai înainte.

fost poate de multe ori disprețuită. După ce se terminase cu vechile școli, care printr-o redare serioasă și obiectivă a detaliului în pictura divină erau sigure că făcuseră ceea ce avuseseră îndatorirea să facă, mai ales pentru strălucirea și finețea finisării, s-a încetățenit încetul cu încetul conștiința liberă a efectelor optice, iar ochiul devenise sensibil la ele ; așa de pildă modul în care se condiționează culorile și nuanțele lor atît de diferite, ca rece, cald, fierbinte, cum se succed cu efect în tablou, se putea cunoaște pe deplin din epoca de înflorire a venețienilor. Iar pentru dispunerea în spațiu (pe care manierismul o sacrifica atunci atît de frecvent unei încărcări exagerate, cu detalii ce i se păreau interesante), exista o tradiție provenind de la arta mai timpurie : dorința unei împărțiri egale, aproape simetrice a siluetelor și episoadelor, căci tabloul nu cerea să fie doar o descriere plăcută ci și o apariție frumoasă, printr-un echilibru aproximativ al părților sale. Dar în pofida stăpînirii ei asupra întregului, această s i m e t r i e trebuia ascunsă ochiului din răsputeri, anulată din punct de vedere al detaliului și pe cît e de sigur că fusese deja o lege fundamentală, recunoscută, a picturii, încă din epoca ei de înflorire, abia Rubens poate fi socotit totuși stăpînul deplin al acestui domeniu sacru. Căci numai la el tabloul întrunește cea mai deplină simetrie în utilizarea diverselor elemente, avînd însă corespondențe asemănătoare, echivalențe, în cadrul celei mai vii, ba chiar a celei mai violente a c ț i u n i, obținîndu-se, astfel, acele efecte izbutite care farmecă la suprafață privirea și lăuntric înțelegerea. Armăsarii faetonului său solar sînt înfocați, dar bine stăpîniți să n-o ia la fugă cu atelajul.

Aceste echivalențe nu apar desigur diferențiate, ele, mai degrabă, se întrepătrund reciproc ; dacă de pildă o masă deschisă și una închisă își corespund simetric, sau dacă o suprafață colorată acționează împotriva alteia, li se
 vor mai adăuga încă alte contraste de forme și

expresie, iar înainte de toate vor putea să se echivaleze valori optice cu valori ideale. Chiar şi elementul de mişcare, pus în balanţă cu cel de linişte, poate fi inclus aici, dar mai ales semnificaţia morală şi cea spirituală, în raport cu subordonarea faţă de ele. Această enumerare ar putea fi continuată mult aici ; destul că accente din cele mai diferite categorii şi de cea mai diferită însemnătate se pot întruni într-un singur tablou. Un exemplu frumos, dintre cele mai simple, poate să clarifice deocamdată împărţirea reală şi fericită a acestor accente ; imaginea îngenuncheată a Celui înviat cu cei patru mari păcătoşi (Pinacoteca din München) : aici Christos, ca trup luminos şi gol înfăţişat pe trei sferturi, se echivalează deja optic cu cei grupaţi în umbră, în faţa lui, tîlharul cel bun, sfîntul Petru şi regele David, precum şi Magdalena adînc plecată spre el, deşi ea mai face încă parte din masa luminoasă ; lui însă îi rămîne aproape jumătate din tablou şi un mare accent moral şi aceasta în prezenţa expresiei sufleteşti profunde a celorlalţi. Într-un minunat tablou de o intenţie asemănătoare (Galeria din Kassel, repetare sau copie veche în muzeul german), cu figuri întregi, Maica Domnului, tronînd liniştit cu cei doi copii, este cea care contrabalansează deplin nu numai pe cei patru mari păcătoşi, ci şi patru sfinţi adăugaţi acestora, care participă vizibil la penitenţa celorlalţi, în timp ce Sf. Dominic îl apucă foarte emoţionat de braţ pe Sf. Francisc care priveşte, rugîndu-se.

Însă abia din legătura unei asemenea capacităţi şi voinţe cu povestirea plină de mişcare, mai ales cea cu mişcare multă, bogată, iau apoi fiinţă acele opere uimitoare care nu se pot explica decît printr-o desfăşurare interioară proprie lui Rubens. O uriaşă fantezie ca atare, chiar scînteietoare pînă la incandescenţă, n-ar fi adus la iveală decît o bogăţie dezordonată, pestriţă ; pe de altă parte însă, o construcţie a tablourilor din echivalenţe, con-

ştientă, treptată, n-ar fi dus mai departe decît au izbutit şi alţi pictori. La Rubens trebuie să fi acţionat o forţă în plus.

Ne place să atribuim marilor maeştri clipe cînd văd opere de artă terminate, în faţa lor, ca într-o viziune. Dar această viziune pare să fi fost aici de alt gen decît la alţi celebri povestitori. Rubens vedea concomitent în faţa lui o ordonare liniştită, simetrică, a maselor în spaţiu, precum şi cele mai puternice mişcări trupeşti şi sufleteşti ; el vedea lumina şi viaţa răspîndindu-se mai ales din centru şi biruitoarele sale armonii coloristice, apropierile şi depărtările, succesiunea de lumină şi umbră, pluteau în faţa lui aşa cum aveau să se urmeze, pînă cînd toate aceste forţe ajungeau la o maturizare şi tărie egală şi abia atunci se apuca de lucru. Dar atunci picta liniştit [28], cum constată Fromentin ; *la brosse est aussi calme que l'âme est chaude et l'esprit prompt à s'élancer* *. Cu cele mai grele probleme era pe deplin lămurit iar cînd începea realizarea şi le încorporase lăuntric cu totul ; despre Înălţarea Sfintei Cruci, de la Anvers, acelaşi autor spune, dintr-o adîncă înţelegere : *tout paraît être sorti à la fois d'une inspiration irrésistible, lucide et prompte* **. Existenţa unor schiţe provizorii pentru unele tablouri, demonstrează numai o justificare momentană în vederea acţiunii viitoare, pe care maestrul şi-o

---

[28] Prin aceasta nu trebuie să se înţeleagă că picta încet ; pentru unele din tablourile foarte cunoscute, numărul uimitor de mic al zilelor în care au fost terminate este cunoscut din documente. O dovadă în plus pentru această maturizare preliminară, cu totul lăuntrică, precum şi pentru încrederea ce se putea acorda discipolilor, fără al căror ajutor această rapidă finisare nu poate fi imaginată nici cu ajutorul celui mai mare efort fizic al maestrului.

* Pensula este pe atît de calmă pe cît este sufletul de cald şi spiritul gata să se avînte. În limba franceză în original.

** Totul pare a fi ieşit deodată dintr-o inspiraţie irezistibilă, lucidă şi promptă. În limba franceză în original.

dădea sieşi pe parcurs sau trebuia s-o dea în anumite cazuri beneficiarilor. Chiar desenul (care se află la Luvru) pentru ultimul tablou amintit, ar putea fi un exemplu pentru cele de mai sus ; administraţia bisericii Sf. Walpurgis ceruse pentru altarul principal, după o veche datină, un mare triptic, iar lui Rubens îi fusese totuşi greu să-i prezinte provizoriu împărţirea pe panoul central şi voleuri a unei acţiuni care în desen alcătuia un singur tot. Să comparăm ulterior ce jalnic se descurcase Tintoretto la „Ridicarea Sfintei Cruci" — nu a lui Christos, ci a bunului tîlhar *(Scuola din San Rocco)* ; Rubens procedează cu o seriozitate total diferită cînd e vorba de efortul unui număr precis de oameni de forţă herculeană, antrenaţi într-o puternică mişcare de proptire a unei tulpini de copac, aşa fel încît să nu mai poată aluneca, şi ceea ce trebuie să facă ei, fac bine şi pînă la capăt ; pe trunchiul acesta însă, aşa cum tocmai se află ridicat de-a curmezişul, sus în mijlocul tabloului se-nalţă plutind, în lumina centrală, cu o inexprimabilă expresie a trăsăturilor, cel răstignit. Realizînd acest echilibru şi contrastul între două accente cu o mişcare atît de neobişnuită, Rubens devine stăpînul suprem în domniul actualităţii. În sfîrşit, o înaltă înţelegere a elementului simbolic îi spune că înainte de orice, cuvîntul îl are aici lumina şi întunericul şi el a dat culoarea numai ca element subordonat. Fondul este un perete de stîncă întunecat, cu tufişuri.

Coborîrea de pe cruce prezintă însă un singur mare accent principal, compus din multe raze, toate participînd la eveniment, într-o admirabilă gradare, material şi spiritual. Nu există nici o mamă leşinată ca centru al unei a doua grupe speciale, ca la Daniele da Volterra şi n-are nimeni timp să umble declamînd de colo pînă colo, ca Ioan al lui Daniele [29].

---

[29] Acest Ioan din tabloul lui Daniele, alergînd dintr-un loc în altul, aminteste de marele panou central

Învierea lui Lazăr este cea mai mare dintre lucrările artistului, semnificativă pentru stăpînirea echivalenţelor spirituale şi picturale (Muzeul din Berlin). O compoziţie provizorie redată într-o gravură excepţională, care era mult încărcată cu rude, învăţaţi şi popor care gesticulează, şi care ar corespunde aproximativ modului de a gîndi al unui Francesco sau Leandro Bassano, în ceea ce au avut mai bun. Tabloul, executat de mînă proprie, reflectă în schimb viziunea definitivă a lui Rubens ; el a concentrat totul în şase figuri la care nu se poate renunţa şi i-a atribuit lui Christos gesturile cele mai frumoase (sosirea redată din profil, cu forţă, precum şi mantia roşie) iar lui Lazăr, în schimb, grabnica urcare din adîncimi şi privirea plină de recunoştinţă : în plus Petru, emoţionat, întors spre Christos, şi un alt apostol, cu privirea spre Lazăr ; tot astfel se împarte şi grupul celor două surori îngenuncheate în mijloc : Marta, care desface ultimele feşe ale fratelui şi Maria Magdalena, al cărei cap ocupă mijlocul tabloului, cu ochii ridicaţi în sus spre Isus. Alături de acest joc, de o admirabilă unitate, tabloul cu atît mai celebru al lui Sebastiano del Piombo (National Gallery) apare ca o construcţie realizată calculat şi în toată liniştea iar Lazăr (despre care se spune că a fost introdus în compoziţie de Michelangelo), este in orice caz nu nud foarte gîndit, ce emană toată răceala de gheaţă a intenţionalităţii.

În compoziţiile lui Rubens înfăţişînd cu forţă momentul, privitorul percepe mai întîi incon-

---

al unui artist din Ţările de Jos, care nu trebuie să rămînă neamintit cu prilejul celui al lui Rubens : harnicul şi conştiinciosul Philippe de Champaigne de Bruxelles (1602—1674), atît de important pentru portret : „Jeluirea morţii lui Abel“ din Galeria de la Viena, pictată în 1656 pentru prinţul elector Leopold Wilhelm, o operă academică perfectă, de mare anvergură, în care totuşi elanul dramatic mai înalt este înlocuit de o mulţime de calcule. Aici se poate face comparaţia cu Adam, care în tablou aleargă frîngîndu-şi mîinile şi se poate înţelege cît de imposibilă

 părea o asemenea figură la Rubens.

știent, alături de cea mai puternică emoție, o *liniștire optică* misterioasă, pînă cînd își dă seama că elementele parțiale ale acestei simetrii, disimulate în limita posibilului, sînt subordonate unei figuri matematice. Desigur că Rubens nu și-a început lucrul cu aceasta, dar probabil că ea s-a prezentat singură în viziunea lui și a crescut apoi cu toate celelalte.

În Răpirea fiicelor lui Leucip de către Dioscurii călare (Pinacoteca din München), cele două trupuri feminine alcătuiesc o masă de lumină aproape regulată, exact în jumătatea de jos a tabloului, în jurul căreia restul se împarte ca un nor : și anume răpitorii Castor și Polux, cei doi cai și cei doi putti. Aceste opt personaje completează tabloul exact pătrat, pe fondul unui peisaj luminos și plin de sevă. Se dovedește apoi că cele două trupuri admirabil dezvoltate se completează perfect, că unul oferă exact aspectul pe care nu-l are celălalt și că pictorul i-a despărțit unul de altul printr-un spațiu intermediar, așa fel ca să nu se taie. Se adaugă o incredibilă căldură și elementul de actualitate ; nimeni altcineva, toate timpurile și școlile întrunite și după el, n-ar fi putut crea în felul acesta.

Într-o opoziție totală cu acest subiect puternic și unitar se găsește un tablou plin de forță înfățișînd mai multe evenimente, însă mai calme, dar avînd din nou la bază o simetrie liniștitoare : *Minunile sfîntului Franz Xaver* (Galeria din Viena). Căci scene diferite alcătuiesc un Quincunx* : în dreapta, sus, și pe un fundament de piatră, sfîntul și tovarășul lui ; în stînga, sus, hindusul nobil, grav bolnav, cu servitorul său negru și o suită cu torțe ; în mijloc, puțin mai departe și perfect împărțiți în două, indigeni care privesc și un armurier portughez ; primii se uită după sfînt, cel din urmă la hindus : în stînga, jos, în prim plan, un personaj înviat din morți, împreună cu familia lui și groparii pregătiți ; în

* Quincunx = o reuniune de cinci scene biblice.

dreapta, în faţă, orbii şi ologii care au nevoie de vindecare. Ca un alt mijloc de introducere a calmului în această mulţime, acţionează şi faptul că oamenilor din diferitele grupuri li s-a dat aproximativ aceeaşi înălţime, că diversele planuri pe care se află figurile devin perfect clare ; se adaugă mult aer liber şi un soare minunat ; în regiunile superioare, pe partea păgînilor, se află un templu cu un idol care se prăbuşeşte şi oameni care fug, iar deasupra sfîntului, în nori, un Fides cu îngeri. Poate că-l compătimim pe Rubens că a trebuit să picteze asemenea poveşti, pe urmă însă ne minunăm din nou de bucuria măiestriei cu care a făcut-o. Mila nu este nicăieri indicată la Rubens şi ea se poate întrepta spre alte capitole din istoria artei.

În Bătălia amazoanelor, podul de piatră arcuit domină, ca o calmă şi liniştitoare formă geometrică, întreaga învălmăşeală, cu totul altfel decît în tabloul de luptă al lui Tiţian, amintit mai înainte, în care (după gravura lui Fontana) se află doar un călăreţ în galop ; la Rubens grupul principal, mult mai mare ca proporţie, se înalţă şi, fiind mai aproape, are şi o frumuseţe neîntrecută în desfăşurare ; exact în mijloc, sub cei ce se luptă, ne izbeşte privirea un cadavru decapitat, iar dedesubt panorama luminoasă spre torent, cu urmărirea şi fuga ; în faţă, pe ambele părţi ale prăpastiei, destinul sălbatec al cailor şi al călăreţelor se desfăşoară în contraste cu efect de incomparabile echivalenţe ; liniştind privirea, tabloul se încheie avînd în mijloc, jos, trupurile luminoase a două amazoane care încearcă să se salveze înotînd.

Din cele şase mari tablouri ale Galeriei Liechtenstein, care trebuiau să fie proiecte ale unor covoare pentru Genova şi care înfăţişează povestea eroică a consulului Publius Decius, a suscitat dintotdeauna cea mai mare admiraţie pieirea lui în lupta cavaleriei. Acesta este conţinutul unui grup din prim plan în timp ce

în plan secund, într-o a doua lumină, lupta grosului armatei se deplasează de la stînga la dreapta. Sînt trei călăreţi : Decius pe un cal bălan cabrat, în faţa duşmanului, acesta pe un roib care zvîrle din picioare, şi un al treilea, al cărui cal abia se zăreşte, şi care îi împlîntă lancea în gît ; în faţă, jos, un cal mort, cadavre omeneşti şi doi luptători în agonie. Privitorul admiră focul indescriptibil al povestirii şi frumuseţea coloritului, înainte de a-şi da seama că grupul formează ca aşezare un hexagon aproape regulat puţin turtit în jos. Iar capetele, al celui ce a înfipt lancea, al lui Decius şi al unuia dintre cadavre, sînt aşezate aproape vertical unul peste altul în mijlocul tabloului, lumina care vine de sus căzînd exact pe acest grup central.

În *Vînătoarea de lei* de la München, acel extraordinar moment care întruneşte şapte oameni, patru cai şi o pereche de lei, se situează din nou pe una şi aceeaşi verticală capetele unui luptător cu coif gata să lovească, al unuia dintre lei şi al unui arab care se prăvăleşte, iar purtătorul coifului formează, împreună cu cei doi care zac la pămînt — mortul şi cel ce se mai apără cu pumnalul împotriva leoaicei — o piramidă cu laturi egale. Fără îndoială că va crede aceasta numai cineva avizat care priveşte tabloul. Cum obişnuit nu se bănuieşte nimic nici despre piramida care domină în taină tabloul „Ghirlanda de fructe“ (tot acolo), calmîndu-l şi unind cei trei putti.

Aceeaşi Pinacotecă din München deţine cu tabloul *Uciderea pruncilor din Betleem* unul din cele mai elocvente exemple de simetrie disimulată şi echivalenţe ce acţionează tainic. Există poate privitori cărora nu le place subiectul şi socotesc respingătoare această redare cu totul realistă, însă nimeni nu-i va putea nega măiestria. Sînt trei grupuri vizibil despărţite printr-un spaţiu intermediar : în mijloc tînguirea adîncă a femeilor din nobilime, la stînga şi la dreapta însă opoziţia sălba-

tică şi crîncenă încă a femeilor din popor împotriva zbirilor, în stînga predominînd întunericul, pe un fond deschis de ogoare şi împrejurimi ale localităţii, în dreapta lumina, în faţa unei frumoase clădiri dorice cu efect întunecat.

Tot acolo, ca pentru a împăca privirea, se află acea scenă în care femei luminoase, sărutîndu-şi copiii şi ridicîndu-i în sus, se aruncă spre centru, în lupta ce ameninţă să se dezlănţuie între Sabini şi Romani[30]; în dreapta şi în stînga, fiecare din cei ce avansează, călare sau pe jos, soţii şi taţii ce se duşmănesc, îşi corespund unul altuia, în timp ce numeroase alte mişcări şi detalii se află în contrast.

Despre Ospăţul fariseului Simon, o operă timpurie şi de mînă proprie (Ermitaj ; a se compara cu Klassischer Bilderschatz, planşa 1199 ; excelentă schiţă la Galeria Academiei din Viena) se poate spune că echivalenţele picturale şi morale au ajuns în el la o concordanţă admirabilă. În trei tablouri mari şi celebre cu acelaşi subiect (Brera, Galeria din Torino şi Luvru) Paolo Veronese îl înfăţişase pe Christos aşa fel încît părea să aibă de vorbit cu ceilalţi şi nici n-o lua în consideraţie pe păcătoasa care-i ştergea picioarele. La Rubens însă nu e vorba de o pictură pentru un perete întreg de refectoriu, cu adaosuri de clădiri minunate, ci de un tablou pe lat, de dimensiuni potrivite, cu figuri de mărime aproape naturală ; un stîlp şi o draperie împotriva vîntului, sînt suficiente ca decor. Dar evenimentul principal : privirea şi cuvintele lui Christos, durerea şi frumuseţea Magdalenei, reprezintă într-adevăr forţa creatoare a momentului care susţine întreg ansamblul. *La penitenta* care îngenunchează în faţă, motivul neînchipuit de greu al întîlnirii mîinilor ei cu piciorul lui Christos este poate mai nobil realizat decît oriunde în pictură ; în clipa

---

[30] Prezenţa acestor copii este un frumos postulat poetic al artei mai noi ; Livius (I, 13) nu pomeneşte copiii decît în ceea ce spun femeile.

respectivă, privirile şi mişcările celor de faţă se împart între ea şi Mîntuitor.

„Figura nobilă a lui Christos, pe care se vede că buzele tresar pentru a vorbi, exprimă o adîncă îndurare pentru cei ce se pocăiesc." (Waagen.) Stînd jos, izolat, la capătul mesei, pe fondul perdelei întunecate, împreună cu cei trei apostoli, adăugaţi într-o tuşă rapidă, el contrabalansează deplin grupul ce urmează în stînga, foarte înghesuit şi plin de mişcare, al fariseilor şi al tinerei care serveşte. Poate că nimeni nu mai e curios să cunoască simetriile liniştitoare, care stăpînesc la rîndul lor acest ansamblu : marginea mesei acoperită cu pînză care se află exact în cîmpul vizual, în mijlocul tabloului, şi semicercul aproape regulat al luminilor principale din prim-plan, care-l cuprind pe Christos, Magdalena şi veşmîntul fariseului ce stă alături.

În sfîrşit, din atîtea exemple cîte s-ar mai putea menţiona, iată unul cu echivalenţe ce se prezintă deosebit de simplu, tabloul menţionat mai înainte, de mînă proprie, al Galeriei din Viena : *Sfîntul Ambrozie* care-l alungă pe împăratul Teodosie din pragul bisericii. Cele două grupuri sînt, optic şi moral, unul faţă de celălalt, cîntărite cu exactitatea balanţei giuvaergiului ; în stînga energicul împărat cu cei trei aghiotanţi ai săi, dintre care unul sau altul ar fi în stare să soluţioneze problema prin forţă ; însă grupul acesta are lumina din spate şi este prezentat în umbră, cu două trepte mai jos, pe care Teodosie tocmai vrea să le urce: pe aceste trepte, se află în dreapta sfîntul, cu însoţitorii săi foarte liniştiţi, încărcaţi de ani, în strălucitoare mantie episcopală, cu gesturi maiestuoase şi trăsături de o mare demnitate.

*

Menţionăm în continuare unele observaţii pentru lămurirea compoziţiei lui Rubens în general şi a mişcării în special, în măsura în care acesta este deosebit de caracteristică pentru el.

Se pot numi tablourile bogate în figuri ale lui Rubens „încărcate“ ? Comanda unui tablou şi conţinutul lui puteau să-i fie de la bun început impuse, sau cel puţin determinate de un mare număr de persoane ce se aflau de faţă ; — să fi renunţat la comandă ? Fără îndoială că nu se temea de nimic şi de multe ori a creat singur tema şi a propus-o. Dar încărcarea în pictură este pricinuită de cele mai multe ori de alte lucruri, cu care Rubens n-avea nimic comun. Mai întîi au existat pictori înzestraţi, însă nefericiţi în compoziţia tabloului şi care par deja încărcaţi cu patru, cinci figuri, atunci cînd un altul acţionează bine şi uşor cu un număr de trei ori mai mare ; pe urmă însă, mai precis la manieriştii din Italia şi din Ţările de Jos, tablourile au devenit într-adevăr încărcate prin adaosuri de figuri, în special capete, inutile şi fără legătură cu momentul înfăţişat, dar care într-un fel aveau valoare pentru pictor. Însă Rubens ştia precis că ceea ce nu completează nemijlocit momentul, îi dăunează şi toate figurile lui trăiesc cumva în actual şi actualul în ele. Ele se pot mişca toate în spaţiu şi se şi mişcă de fapt, apoi acţionează împreună prin lumină şi culoare şi chiar colorismul adevărat impune o stavilă cantităţii excesive. Rubens era un duşman al încărcării, în primul rînd pentru că aceasta nu putea decît să dăuneze vieţii delicate a echivalenţelor sale, atît picturale cît şi morale ; apoi avea şi dorea să aibă şi privitorul un sentiment limpede al spaţiului înfăţişat şi în privinţa aceasta era de acord mai degrabă cu Paolo Veronese decît cu Tintoretto şi manieriştii, ale căror tablouri sînt cu totul claustrate de siluete şi chipuri. Se poate demonstra direct, cu ajutorul acelor cazuri care oferă posibilitatea de a compara starea unei compoziţii timpurii cu o alta de mai tîrziu, că Rubens a simplificat şi a renunţat la detalii şi părţi întregi cînd a avut ca scop acţiuni mai înalte. Aceasta este aproape o regulă cînd

gravura și tabloul terminat se află față în față, ca în exemplul atît de grăitor, menționat mai înainte, al învierii lui Lazăr ; pentru această diferență dintre forma timpurie și cea pictată mai tîrziu, este cu totul convingătoare Judecata lui Paris amintită și ea, în exemplarul de la Dresda (în jurul lui 1625) și în cel de la Londra (în jurul lui 1636, National Gallery). În acesta din urmă, de mînă proprie și admirabil finisat, doi putti sînt omiși spre marele avantaj al acțiunii. Apoi trebuie să i se recunoască maestrului o lege specială, în cazul unor mari panouri de altar destinate expunerii la înălțime și efectului la distanță : el își umple mult spațiul, dar cu figuri puține, de mari dimensiuni și un caracter excepțional, sub o cădere puternică de lumină. Nu pentru muzeul din Anvers, ci pentru panoul principal al călugărilor desculți de acolo a creat Rubens, din însărcinarea primarului Rocox, acea Golgotă, unică în felul ei, care este celebră sub denumirea de *Le coup de lance*. Cele trei cruci în diagonală apăruseră mai demult, între alții și la Tintoretto ; la ele se adaugă cele nouă figurii vii : în dreapta Maria cu Ioan și o însoțitoare, un zbir pe o scară la crucea tîlharului păcătos ; în stînga, în plină umbră, doi călăreți, dintre care unul înfige lancea în coasta celui răstignit ; mai departe, în urmă, „poporul“, rezumîndu-se la două figuri parțiale ; în centru însă, sub cruce, prăbușită în genunchi, de o frumusețe nobilă, blondă, Magdalena, care fără să-și dea seama și, ciudat, și fără rost, ridică brațele împotriva soldatului cu lancea ; lumina plină cade, cu excepția trupului lui Christos, aproape numai asupra ei. Din tot restul artei majore i se poate opune oare acesteia o altă Magdalenă la piciorul crucii ? Ca să întrerupă cu plăcere la mijloc cine știe ce poveste cu ajutorul unei frumoase ființe feminine, se pricepuseră fără îndoială, demult, să facă de pildă venețienii și „Ecce homo“ al lui Tițian (Galeria din Viena) nu devenise prin aceasta decît mai fri-

vol. Dintre aceste tablouri cu figuri mari, destinate altarelor, fac parte și acele Închinări ale regilor, unde pictorul începe în față cu o adîncă spațialitate din care, în spate, duce un urcuș pentru suită și lumea care se înghesuie să privească, căci această scenă nu mai suporta, după cele precedente, imense, nici o simplificare, în schimb suporta o creștere a forței în figurile acțiunii principale. Tabloul Muzeului din Bruxelles, pictat pentru altarul principal al Capucinilor de la Tournay, are trăsături mai plăcute, o expresie mai frumoasă, în schimb acela al Muzeului din Anvers, pictat în 1624 pentru altarul principal al mănăstirii Sf. Michel, o desfășurare dramatică, o lumină dozată, o construcție puternică și un efect la distanță de o îndrăzneală fără seamăn ; mijlocul tabloului, puțin în sus, îl ocupă ochii magului îndreptați spre copil ; Maria, stînd în dreapta cu pruncul, admirabil izolată, ține în balanță în chip ideal întregul semicerc (pentru privire redus) de opt persoane în picioare sau în genunchi și doi călăreți ; în spate, către cer, cămile și suită (Alte închinări ca panouri de altare principale : Luvru, Ermitaj și Sf. Jan la Mecheln). Cine socotește aceste opere încărcate, să spună ce figuri s-ar putea elimina ca nefolositoare.

*

Mai tîrziu Rubens a fost considerat și teatral iar cîte o figură, ici-colo, poate fi într-adevăr victima acestei observații, atunci cînd pozează, cînd este conștientă de sine, ca de pildă acel Sf. Sebastian, în sine admirabil, din marea icoană a bisericii Sf. Augustin din Anvers, de asemenea și Christos, în cea mai mare Judecată de apoi, de la München. Însă reproșul acesta trebuie aplicat cu judiciozitate. Înainte de toate la reprezentațiile teatrale, ca și în tablouri, domnește în mod cu totul îndreptățit una

 și aceeași dorință : acea a frumuseții, a adevă-

rului şi a veridicităţii ansamblului ; dacă este corespunzător adevărului din punct de vedere dramatic şi este optic frumos, momentul individual al fiecăruia dintre actori îi poate eventual chiar servi pictorului ca stimulent, pentru că simte propria lui intuiţie a momentului şi a obiectului puţin depăşită. Însă pentru că nu avem nici o informaţie despre vreo legătură a lui Rubens cu teatrul, existent în mod cert în acele ţări pe care le cunoscuse şi unde trăise (şi pentru că, în treacăt fie spus, nici nu fusese solicitat pentru decoraţii scenice, cum se întîmplase cu atîţia pictori italieni), trebuie să renunţăm la o astfel de ipoteză, cu atît mai mult cu cît izvorul viu dinlăuntrul lui făcea de prisos asemenea stimulenţi. Elementul fals-teatral pătrunde însă în pictură, în timpuri şi regiuni în care practic nici nu existau scene, anume atunci cînd în lipsa unui impuls interior, emoţia unei întîmplări trebuia determinată pe cale raţională şi cu acest prilej pictorul însuşi, deşi fără experienţă din afară, se simte într-adevăr actor ; la Rubens însă se vede limpede contrariul acestui procedeu. Să ne gîndim ce rar sînt înfăţişate personajele lui vorbind tare şi patetic, cum nu declamă niciodată, cum mîinile, cu toată varietatea celor mai frumoase mişcări, nu gesticulează în nici o împrejurare, — şi să comparăm toate acestea cu f r a n c e z i i din timpul lui Ludovic al XIV-lea. Exista aici o scenă celebră care a ajuns cu pictura într-o inevitabilă complicitate, deşi ambele nu aveau în fond, obligatoriu, acelaşi public. Actorului îi este permis să forţeze momentul tocmai pentru că este doar un moment ; cum se simte însă pictorul în această situaţie, dacă cedează ? Antoine Coypel, prietenul lui Racine, îl frecventa mult pe celebrul actor Baron şi pentru că acesta, „pentru a evita cotidianul“, în ciuda întregii sale măiestrii, în redarea caracterelor şi a situaţiilor, depăşea graniţele adevărului şi naturii şi „înfăţişa, într-o expresie schimonosită, contorsi-

uni“, figurile lui Coypel pe pînză s-au resimțit foarte mult. Să comparăm de pildă, la Luvru, ca adevărat specimen de tablou imens și cu totul teatral, plin de mîini care gesticulează, Thalia prăvălită și răpită, cu „Înălțarea lui Ioas“. Această asociație la domnie a teatrului a adus cu sine o predilecție pentru orice expresie excesivă în general ; iar aceasta repetată de pictori a apărut uniform, stereotip în picturi, lucru cel mai rău ce i se poate întîmpla expresiei și Le Brun l-a putut fixa în formule, în cartea sa de rețete : *Conférences sur l'expression des passions.* De aici înainte cei din școala aceasta își amintesc de scene teatrale și în tablourile biblice. În acest stil al lui Le Brun și compania, să ne imaginăm o scenă ca aceea a reginei Tomyris care primește capul lui Cyrus ucis și să comparăm cu ea marea compoziție a lui Rubens. (Sîntem avizați la o gravură care corespunde tabloului din proprietatea casei Darnley, dar nu redacției de la Luvru.) În mijloc, ca singură figură în mișcare, sclavul aproape gol, pe jumătate îngenuncheat, care ține capul însîngerat deasupra unui vas frumos ornamentat, în dreapta grupul de spectatori orientali și, în zale, nici măcar șoptindu-și ceva, în stînga, stînd cu două trepte mai sus, regina, cu maestra de ceremonii, iar în spatele ei încă trei doamne de companie, toate tăcute, abia schițînd un zîmbet ; într-o adevărată conversație sînt redați numai cei doi tineri paji, care țin trena lui Tomyris ; singurul sunet ce se aude este lătratul unui cățel spre capul lui Cyrus ; decorul este o splendidă sală festivă cu draperie sus și privire în exterior. Chiar și Paolo Veronese, de care Rubens se apropie aici mai mult decît oriunde, ar fi folosit mai multă mișcare și patos. Fără îndoială că tabloul este o priveliște admirabilă, dacă vrem scenică, dar în mod instructiv, lipsită de orice trăsătură teatrală.

*

Cu prilejul amintirii, într-o împrejurare atît de potrivită, a sălii festive, își află locul o observație asupra redării spațiului în general. Deși familiarizat cu toate efectele Renașterii tîrzii, Rubens n-a preluat în pictura lui decît atît cît a cerut obiectul și cît a suportat compoziția. Chiar și o comparație între Galeria Luxembourg și construcțiile de hale ale lui Paolo Veronese, demonstrează pe deplin modul lui de a gîndi în această direcție. El compune interiorul unor mari clădiri fastuoase extrem de liber și numai cum o cereau grupurile vii, de pildă în „Minunile sfîntului Ignațiu" (exemplarul de la Viena) ar cere oarecare efort să ne amintim de o asemenea biserică sau dispoziție de altar reală. Arhitectul și cunoscătorul perspectivei din el, trăiește admirabil acolo unde nu-l cauți și unde abia dacă îi ești vreodată recunoscător : în crearea nestînjenită a diferitelor planuri pe care stau figurile sale, pe care merg, urcă, șed, îngenunchează etc. ; cu sistemul de scări, trepte, bolți în formă de pod etc., el realizează diferențele de nivel și de depărtare, precum și orizontalele liniștitoare pe care ochiul și le dorește. Cu prilejul menționării „Minunilor Sf. Franz Xaver" (Galeria din Viena) s-a semnalat aceasta ; ce s-a întîmplat aici pe nesimțite cu trepte, balustrade, postamente, pînă cînd acțiunea uriașului tablou a devenit posibilă, se vede abia după o lungă cercetare. Fără îndoială că atunci cînd Rubens a trebuit să plaseze paisprezece sfinți împreună cu o sfîntă familie în icoana Sfîntului Augustin de la Anvers, aceasta s-a putut numai cu ajutorul unei baze foarte vizibile în mijloc, cîteva trepte frontale și două laterale ; sus, lateral, se ridică apoi începuturile unei arhitecturi de coloane, care se îndreaptă de-a curmezișul în aer, așa cum le pictase Tițian în unele din fundalurile sale, pentru a crea impresia că afară se află o clădire mare și solidă (Sf. Marcu cu cei patru sfinți ; Madona di Casa Pesaro). Deplina și libera mă-

iestrie în aceste lucrări o constați abia într-unul din acele tablouri în care două acțiuni ale aceleiași persoane („în mod copilăresc", cum e de părere lumea de astăzi) au trebuit reunite într-o singură unitate, din pricina inevitabilului format înalt al altarului, una peste cealaltă. Nu e vorba de un tablou de mai mică valoare decît acela care se află la Sf. Bavon lîngă Gand alături de altarul intrat în istoria universală al fraților Van Eyk și care are și astăzi forța de a atrage toată atenția asupra lui. După o viață destrăbălată, un flamand cu situație, Bavon, și-a împărțit averea, cu învoirea soției, săracilor și s-a prezentat la penitență în fața sfîntului episcop Amandus și a starețului Florbert. Dată era deci, în primul rînd, una din acele dăruiri la săraci cum se înfățișau adesea pe vremea aceea, iar în „Binefacerea sfintei Cecilia", fresca lui Domenichino la San Luigi de' Francesi din Roma, ele atinseseră în Italia punctul culminant. Dar și la Rubens, sfîntul Bavon, cu cei doi servitori, cu săracii și cu copiii lor, reprezintă unul din cele mai frumoase grupuri în mișcare ; lîngă el, în plină lumină, soția cu două însoțitoare și toate acestea cu ajutorul neobservat al diferitelor înălțimi de trepte. Deasupra însă, traversează tabloul de-a curmezișul, îndreptîndu-se în sus, scara pe care se urcă același sfînt însoțit de o suită admirabil redată, iar într-un pridvor de biserică îl așteaptă cei doi prelați cu însoțitorii lor. Cele două episoade nu se ating deloc și acum să spună pictorii cum și de ce persistă totuși desăvîrșita unitate picturală a întregului ansamblu, pentru toate privirile. În admirabilul tablou înfățișînd Ciuma, de la Sf. Martin din Alost, apare arcul în formă de pod, în fața căruia, jos, este redat grupul nefericiților, iar deasupra sfîntul Rochus cu Christos plutind și cu un înger, motivarea fiind înfățișarea de închisoare a clădirii în amintirea morții în închisoare a sfîntului. Odată i s-a

întîmplat și lui Rubens să rămînă parcă țintuit locului în fața unei asemenea ordonări a tabloului. Exista un tablou vertical de Paolo Veronese, o „Tentație“ destinată poate unei aripi de orgă și ceva mai deslînat compusă și cunoscută astăzi numai dintr-o gravură veche a lui Le Febre ; în aceasta se redă o imagine clară a sosirii Mariei cu două însoțitoare, prin urcarea cîtorva trepte, sprijinite pe un arc și deasupra acestuia, în fața casei, așteaptă Elisabeta cu Zaharia și cu o slujitoare ; de sub arc însă, la marginea de jos a tabloului, Paolo făcuse să apară trei figuri, trei profiluri avînd aproape numai un scop decorativ, poate servitori. Cînd Rubens a fost solicitat să picteze o „Tentație“ pentru unul din tablourile voleului de altar cu marea „Coborîre de pe cruce“ de la Anvers, într-un format vertical mult mai îngust (ca 1 la 3, în timp ce Paolo trebuia să respecte 1 la 2), el a folosit foarte simplu pentru urcușul de-alungul căruia se mișcă cele două perechi [31] și singura slujitoare prezentă, un arc, căruia îi dă jos o deschidere în înafară. În ciuda naturaleței admirabile cu care îi reușise grupul frumos de cinci combinat cu o construcție de coloane dorice cu viță în spațiul acesta îngust, se pare că totuși el fusese nemulțumit ; într-o așezare mai liberă, destinată gravurii, el a descompus evenimentul afară în aer liber, a ordonat din nou pe cei cinci și hala cu vița de vie și a adăugat jos în mijlocul spațiului curții, cu intenția unei mai accentuate sublinieri a sosirii de la mari depărtări, un servitor voinic întors cu spatele la grupul principal și însoțit de un animal de povară — însă urmează din nou, în cadrul acestei scene dealtfel complet reînnoită, sub palier, acel arc cu perspectiva în afară. Chiar în alte variante nu lipsește acest arc provenit de la Paolo, chiar dacă sub el nu se întîmplă decît să ciugulească niște găini ; și acum să

[31] L-a adăugat poate Rubens mai întîi pe Iosif ca însoțitor ? Acesta nu este pomenit în Luca (I, vers. 39).

hotărască secolul nostru, atît de riguros în treburile acestea, dacă a fost un plagiat și dacă era lăudabil.

Cine vrea să cunoască însă posibilitățile spațialității lui Rubens pînă la limitele ei extreme, acela să arunce o privire asupra „Căderii în infern a osîndiților“ (München, Pinacoteca) din „Înfățișarea lucrurilor de la sfîrșitul veacurilor“. Ca o continuare, ca un ecou apare mica „Judecată de apoi“ cu o atmosferă indescriptibilă, creată cu întreaga dăruire de sine a artistului care n-a avut pentru ea nici comandă, nici stimulenți din afară, și care ne introduce într-o înspăimîntătoare noapte cu nori și ape dezlănțuite, totul înțesat cu trupurile osîndiților aruncate pînă departe, jos și sus ; extraordinara lui spațialitate va fi dezvăluită de violența unei lumini ce cade din cer atingînd oroarea din toate grupurile. Dacă vom cerceta întreaga artă și poezie a tuturor timpurilor, nu se va putea regăsi o capacitate imaginativă similară decît poate eventual într-o direcție exact opusă și anume în descrierea înfricoșătoare a nespațiului ; cel ce vorbește este însă Meftistofeles al Părții I din Faust, cînd acesta primește informații asupra călătoriei la „mame“. Pe căile cele mai diferite, Rubens și Goethe pot trezi cele mai înalte sentimente inspirate de mituri.

*

Dacă Rubens a fost înainte de toate pictorul mișcării vii în general și al subiectelor cu mișcare în special, sigur că a avut și comenzi ce nu se puteau refuza, care nu aveau o mișcare exteriorizată ci doar una sugerată, sufletească, și care nu permiteau o alta puternică, exterioară ; dar nici în acestea nu se va simți vreun cusur. Probabil că încă din Italia și chiar la Milano el a pictat pentru un altar mare de biserică (astăzi la Brera) Cina cea de taină, nu momentul cînd se dezvăluie certitudi-

nea trădării (ca la Leonardo), ci pe cel al instruirii Sfintei eucharistii și anume binecuvîntarea pîinii, în timp ce cupa se află pe masa, cu unul din colțuri împins în față, în rest goală, apostolii, în chip magistral strînși în jurul ei, în față în clarobscur Iuda, care împreună cu un alt apostol din fața lui și cu Christos formează o piramidă mijlocie; se adaugă o lumină închisă cu un efect într-adevăr misterios, provenind de la ultimele raze ale zilei și două lumînări puternice[32]. Poate că în aceeași perioadă sau nu cu mult mai tîrziu, Daniele Crespi a înfățișat același moment al instituirii (astăzi tot la Brera) dar în plină lumină, cu o masă care nu străbate tabloul de-a curmezișul, ci drept și mai este încărcată cu castroane și farfurii; el l-a întrecut pe Rubens folosind buna și vechea manieră milanează pentru a reda capetele liniștite ale apostolilor, însă nimeni nu-i dă atenție lui Christos din pricina unor conversații nestînjenite ce au loc.

Dar a existat în chip instructiv în apropierea lui Rubens un maestru care îi era îndatorat pentru mijloacele mari ale artei, dar nu iubea compoziția cu mișcare. Jakob Iordaens își însușise de la Rubens în măsură foarte mare plenitudinea reprezentărilor trupești, lumina, căldura culorii, bogăția înfățișării conținutului; în schimb însă își lăsa pe cît posibil personajele să stea liniștite pe scaun, în picioare sau întinse. Tablourile sale biblice apar mai apoi supraîncărcate, bacanalele fac o impresie comică prin poziția de așezare comodă a societății acesteia mitologice și cu ce zgomot mai este în general asociată această ședere la Iordaens, arată marile sale sărbători de Bobotează și concertele de casă.[33]

---

[32] Influența lui Caravaggio se poate eventual defini aici prin faptul că tabloul lui Rubens ar fi avut altă expresie în ansamblu și în detaliu, dacă n-ar fi existat Caravaggio.

[33] Cea mai mare și mai vrednică de admirație străduință a sa în pictura dramatică trebuie considerată

Față de acesta și de alții, în măsura în care subiectul i-a permis-o, Rubens este desigur numai mișcare și căldură. Trăsături din care se poate traduce în cuvinte doar foarte puțin, și totuși trebuie să mai lămurim încă, pe cît ne stă în putință, această capacitate specifică, prin exemplele cele mai grăitoare.

De la bun început uimește bogăția ce-i permite să răstoarne mari compoziții care existau deja în tablouri terminate, de prima mînă, și să le creeze apoi iarăși în întregime. Din mărețele tablouri de altar înfățișînd Minunile sfîntului Ignațiu, acela al Galeriei din Viena este probabil cel mai timpuriu și terminat încă înainte de 1620, cel destinat bisericii Sf. Ambrozie de la Genova, promis încă din 1606, dar livrat abia în 1620 trebuie să-l socotim și pe el nu numai cel mai tîrziu, ci și cel mai bun și în același timp unul din cele mai mari exemple de schimbare a unei compoziții căreia i se păstrează neatins conținutul principal, astfel încît amintirea singură poate cu greu disocia cele două tablouri. De ambele dăți este vorba de vindecarea unor posedați în stînga și de mame cu copii sănătoși în dreapta, pentru care nu se cere decît binecuvîntarea și ruga sfîntului. În tabloul de la Viena predomină puternic primul grup, cel cu bărbatul posedat care s-a prăbușit la pămînt, cu capul pe spate, într-o teribilă închircire, și femeia scuturată de o convulsie satanică, ambii înconjurați și susținuți de rudele înspăi-

---

desigur (Muzeul din Bruxelles) tabloul minunat pictat al Sf. Martin care vindecă pe sclavul posedat al romanului nobil, încă păgîn (vir proconsularis Tetradius, a se compara Sulpic. Sever. Vita S. Martini, C. 16) ; acesta din urmă, care apoi s-a creștinat, este înfățișat — bineînțeles altfel decît s-ar fi întîmplat la Rubens — în persoana bărbatului care privește prin arcada de sus. În aceeași galerie, cel mai frumos tablou mitologic recunoscut al lui Iordaens, *la Fécondité ;* la Kassel un excelent tablou de familie. — Despre marea alegorie a victoriei oranice (pădurea de lîngă Haga) se va vorbi mai departe.

mîntate, — în timp ce tabloul de la Genova conține numai femeia posedată cu familia ei și, într-un echilibru perfect, în față, un grup mult mai bogat de mame, amplificat cu un număr de credincioși din popor. Cea mai mare schimbare s-a produs însă cu Sf. Ignațiu care pronunță acolo, însoțind-o cu acel minunat gest al mîinii, exorcisarea, în vreme ce în acesta din urmă, altfel întors, în plină lumină, cu brațele întinse și privirea îndreptată spre cer, este în întregime cufundat în rugăciuni pentru bolnavi și pentru mame. În primul se mai află un număr de călugări din același ordin, așezați unul după altul în adîncimea tabloului, în schimb aici călugării formează un grup dens, ceva mai îndepărtat, iar de cele două părți ale lui Ignațiu coriști tineri privesc spre grupurile de jos cu expresia celei mai calde participări. În tabloul de la Viena, care din punct de vedere patetic este de departe cel mai puternic, Rubens urmase impulsul lăuntric al unei divinații demonice, precum și acea experiență pe care poporul lui socotea c-o posedă. După ce depășise tabloul de la Viena, în cel de la Genova urmărise o expresie sufletească mai blajină și frumusețea echivalențelor.

Un alt gen de libertate este, iarăși, acela cînd Rubens redă în scene compuse de multe ori, aceleași figuri sau unele asemănătoare din punct de vedere al caracterului și al prezentării exterioare, numai cu așezare și mișcare diferită. Mai precis, în tablourile verticale și în cele de-a latul înfățișînd Închinarea păstorilor și a magilor, se reîntorc de mai multe ori anumite vechi cunoștințe și aproape că nu e necesar să fie nominalizate. Pentru magul maur și suita lui i-au servit în parte studii după natură, ca de pildă tabloul cu patru capete, de mîna lui, reprezentînd tipul de negru mai mult sau mai puțin finisat dobîndit în ultima vreme de Muzeul din Bruxelles, și tot acestea i-au slujit și ca figuri secundare, de exemplu în bacanalele

sale ; în parte legate şi de costumul oriental cum ar fi cel al levantinului puternic, voinic, al cărui portret bogat înveşmîntat există în Galeria de la Kassel. Esenţiale sînt însă expresia întotdeauna autentică, cinstită, cu care se reîntorc mereu aceste personaje şi degajarea cu care sînt primite din nou şi firesc de fiecare dată în ansamblul vieţii tabloului, căci nicăieri nu este vorba de simple fragmente academice de umplutură, din cele care apar de pildă în marile naraţiuni ale lui Guido Reni. În „Adoraţia păstorilor“ se înalţă de fiecare dată dintr-un alt element de viaţă credinţa şi bucuria oamenilor din mijlocul poporului sărac ; şi în cele douăsprezece compoziţii ale „Adoraţiei magilor“, din care zece există ca tablouri de altar finisate (dintre ele tablourile verticale au fost menţionate mai sus) Rubens a smuls temei prin forţa luminii şi a culorilor, prin alternanţa dintre mişcare şi linişte, în general prin echivalenţe, aspecte mereu noi şi a iubit detaliile acestor caractere ce-i deveniseră familiare, fără să se plictisească vreodată de antitezele lor mereu altele. Patosul lor este, pe lîngă aceasta, foarte liniştit şi-ţi poţi închipui momentul solemn fără vreun zgomot. În ceea ce priveşte locul, Rubens a renunţat ca mulţi dintre italienii şi veneţienii secolului XVI, la ruinele somptuoase ale stilului antic sau renascentist, preferînd ziduri mai modeste, o clădire cu grinzi, sau spaţiul din faţa ei ; îl caracterizează apoi marea dragoste cu care lasă să se joace lumina pe ele şi cu care înfăţişează în acelaşi timp vechituri ţărăneşti de tot soiul, coşuri, unelte etc. În ordonarea discretă a celor două animale tipice (boul şi măgarul), cel mai mare pictor animalier al tuturor timpurilor nu l-ar fi putut întrece în asemenea scene ; se mai adaugă de multe ori cîini minunaţi.

Cu bucurie entuziastă începe apoi din nou mişcarea nestăvilită din *Sfintele familii*. Ce limbaj vorbeşte, de pildă „Sub măr“,
 din Galeria de la Viena, am încercat să arătăm

mai sus ; prezenţa impunătoare şi lumina plină a grupului liniştit al Fecioarei este echilibrată de zelul cu care Zaharia şi Elisabeta oferă mere, şi din mîinile cărora micul Ioan, înfăţişat dintr-o vie poziţie de profil, vrea să se îndrepte grăbit spre copilul Isus. În „F u g a î n E g i p t" Rubens a asociat în chipul cel mai emoţionant graba şi primejdia, cu ajutorul divin. A luat naştere acel mic tablou magic al galeriei din Kassel : un rîu în pădure, noaptea, şi departe în dreapta, o pînză de apă sub clar de lună ; trece apoi prin faţa privitorului, cu misterioasa ei frumuseţe, acea apariţie strălucitoare, lumina însă nu emană decît de la copilul ce se află în braţele mamei ; animalul lor de povară este condus prin rîu de un înger puternic şi tînăr, în timp ce un al doilea, plutind pe un nor, indică drumul cu un toiag ; mergînd repede, Iosif priveşte îngrijorat înapoi, căci în depărtare se vede un călăreţ, desigur unul dintre urmăritori. Opera este demnă de atenţie şi pentru că reprezintă unul din acele plagiate parţiale în care Rubens a început fără îndoială cu copierea, stimulat de creaţia altuia, arătînd însă în acelaşi timp cum ar fi trebuit să procedeze acesta. Modelul a fost Adam Elsheimer pe care Rubens l-a cunoscut la Roma şi, după cum se pare, l-a apreciat foarte mult ; „Fuga în Egipt" repetată de el în mai multe rînduri (între altele există şi la Pinacoteca din München) are comun cu Rubens, într-o anumită măsură, organizarea ansamblului şi proporţiile dintre înălţime şi lăţime, precum şi călătoria, ca la Elsheimer (poate pentru prima dată ?) în timpul nopţii, ceea ce sugerează primejdia din ce în ce mai mare, dar lipsesc încă îngerii, iar lumina emană de la o făclie pe care o poartă Iosif şi de la un foc puternic al unor păstori, în depărtare, fără a mai menţiona alte deosebiri.

I s u s c o p i l, între mamă şi tatăl adoptiv, era înfăţişat în toate şcolile secolului al XVII-lea, ca un grup solemn şi liniştit, de cele mai multe

ori înălţat pînă la rangul de Sfîntă Treime prin adăugirea unui empireu. (Opere celebre mai mari, de Albani şi Murillo). Dintr-o gravură a lui Bolswert reiese însă că Rubens îşi transpunea scena în aer liber după modul lui de simţire ; copilul merge peste cîmp între Maria şi Iosif, amîndoi îl ţin, dar el îi împinge înainte şi titlul gravurii : *et erat subditus illis* * (din Luca, 2, 51) se îndeplineşte numai condiţionat, iar Dumnezeu-tatăl şi porumbelul de sus rămîn neluaţi în seamă.

Cu totul grandios şi tragic se asociază însă mişcarea puternică cu unul din momentele patimilor Mîntuitorului şi aici numai Rubens a ridicat original emoţia copleşitoare pînă la punctul ei culminant : este vorba de M a r e l e C a l v a r, aparţinînd Muzeului din Bruxelles, pictat pentru mînăstirea de la Afflighem şi terminat în 1637. Compoziţia este cunoscută din patru stadii : dintr-o gravură de început a lui Paulus Pontius, din două mici tablouri în ulei, în sfîrşit din tabloul pentru altarul principal ; şi de fiecare dată povestea devine mai simplă, mai puternică, mai teribilă ; privitorul este atras într-o lungă suferinţă comună prin urcuşul forţat al cortegiului pe un drum drept şi îngust, văzut din spate, aşa fel însă încît personajele principale sînt întoarse cu faţa ; dar în mijloc, în jurul lui Isus gata să se prăbuşească, sfînta Veronica, femeile din Ierusalim cu copiii lor şi un zbir care sprijină crucea, formează abia în ultima versiune, cea mai matură, acea masă de lumină aproape simetrică ; de sub marginea de jos apar acum, tîrîţi de soldaţi, cei doi tîlhari ca semifiguri şi după ce merseseră împreună, cum arată gravura, aproape neobservat, în fruntea cortegiului, vor întări de aici înainte în modul cel mai emoţionant efectul sumbru al acestui „urcuş".

Rubens a avut tot atît de puţin libertatea de a se sustrage ororii, cum avuseseră odinioară,

* Şi le era supus, în limba latină în original.

în secolul al XV-lea, celebrii săi predecesori din Țările de Jos, cînd trebuiau să picteze martiriul sfinților. Pentru biserica iezuiților de la Gand a pictat, de mînă proprie, Martiriul patronului locului, Sf. Lievin, capodoperă recunoscută, de lumini și nuanțe (Muzeul din Bruxelles). Centrul tabloului este puternic accentuat de tichia roșie a acelui zbir care dă cu cleștele unui cîine limba smulsă a sfîntului ; în stînga, Sf. Lievin însuși este zvîrlit la pămînt de un alt zbir care l-a apucat de baretă, fără a mai pomeni și alte gesturi deșănțate ; sus, în văzduh, deasupra unor soldați înspăimîntați și a unui cal bălan cabrat, nici cel puțin un concert divin, cum se obișnuia pe atunci deasupra martirilor italieni, ci îngeri ai răzbunării ; ca o uimitoare pondere al acestei întregi scene din stînga, care stă sub semnul călăului, colțul de jos din dreapta este ocupat de un halebardier, cu capul încă întors după aparițiile divine, dar năpustindu-se deja ca scos din minți în sensul opus, într-o autentică contopire rubensiană a unui moment anterior cu cel care urmează.

Pictînd Martiriul sfîntului Laurențiu (München, Pinacoteca, mult restaurat) Rubens trebuie să fi fost conștient că rivalizează cu celebra lucrare a lui Tițian din biserica iezuiților de la Veneția. Marele venețian s-a putut bizui pe frumusețea detaliilor, mai ales a trupului întins pe grătar, pe cele trei lumini diferite, pe un fundal mare arhitectonic și alte mijloace menite să trezească interesul ; Rubens, în schimb, face din sfînt, care așezat pe grătar este curbat înapoi de călăi, centrul exact al unei compoziții cu multă mișcare — optic ponderată de o orizontală mare, — care se bucură în contrast cu organizarea interioară deslînată a lui Tițian, de o închegare strînsă ; toate motivările sînt mai puternice și efectul unitar.

Rubens s-a mai menținut aici în limitele tabloului de altar, pe care l-a tratat întotdeauna

cu cea mai mare seriozitate şi credinţă, deşi altminteri, atît scenele biblice cît şi cele mitologice i-ar fi oferit prilejul să lase să se desfăşoare întreaga forţă a actualităţii. Perioada aceea, cam între 1617 şi 1619, care cunoscuse creerea Vînătorii de lei de la München, a Bătăliei amazoanelor, tablourile înfăţişînd povestea lui Decius, este şi cea cînd a pictat de pildă, „Pieirea oştii lui Senaherib". După Biblie, (2 Regii, 19—35), îngerul Domnului nimiceşte într-adevăr, într-o noapte, în lagărul asirienilor 185000 de oameni, dar în fapt se intenţionează limpede înfăţişarea unui lagăr de ciumaţi : „şi cînd s-au sculat de dimineaţă, iată că erau toţi nişte trupuri neînsufleţite". Rubens înfăţişează în schimb izbucnirea unei fugi demente şi furioase pricinuite de apariţia îngerilor, o luptă fără duşmani pămînteni în care precumpănesc călăreţii, caii înşişi fiind scoşi din fire, toate acestea străbătute de torente de lumină şi de noapte. Şi tot în Pinacoteca de la München, unde se află acest tablou, se găseşte, ca o vădită şi concomitentă replică, (exact de aceleaşi dimensiuni, 95 centimetri înălţime, 121 centimetri lăţime) Convertirea lui Pavel, de asemenea o apariţie nepămîntească, anume „Christos cu îngeraşi" într-o ruptură a cerului nocturn, iar pe pămînt un tumult fără duşmani terestri, dar cu totul altfel ordonat : grupul din planul al doilea ce străbate întreg tabloul, oameni şi cai într-o splendidă derută, este despărţit de primul plan în care se află Pavel prăvălit de pe cal cu capul în jos şi trei însoţitori, printr-un spaţiu mai deschis. Cine oare ar putea spune cîte asemenea vălmăşaguri eroice de oameni şi cai, vizionar iluminate, mai dormeau în străfundurile sufleteşti ale lui Rubens ? În timpuri mai noi tema nu s-ar mai putea cere altcuiva ; pe vremea aceea însă, şi la el, ea i s-a prezentat de la sine.

Rubens a moştenit apoi, în mod inevitabil,
 din pictura şi sculptura întregii Renaşteri, ma-

rea sarcină a înfăţişării *Răpirilor*, unde preponderenţa o au, într-o mişcare violentă, minunatele trupuri feminine. Ele se pot desfăşura pe pămînt, iar răpirea fiicelor lui Leucip de către Dioscurii călare a fost menţionată mai înainte ca una dintre cele mai puternice şi frumoase creaţii ale maestrului, înfăţişînd actualul. Apare apoi Pluton cu cal şi atelaj ca s-o smulgă pe Proserpina alături de el, de-a lungul mai multor prezentări, unele şi în formă de friză, începînd de la gravura lui Soutman pînă la tabloul Galeriei din Madrid. Dar Rubens a pus un preţ deosebit pe *răpirile prin văzduh*, pentru că făptura feminină poate să plutească în cea mai liberă frumuseţe a conturului ; iar atunci cînd era ridicată de un bătrîn gol, scena era interpretată în şcolile vremii ca simbolizînd „Adevărul" răpit de „Timp". Se recunoaşte astăzi că în ultimul tablou al Galeriei Luxembourg (Luvru) femeia susţinută care pluteşte, „Adevărul", unul din cele mai frumoase nuduri ale lui Rubens, nu este considerată ca răpită de zeul timpului, ci păstrată şi salvată de el *(la Vérité soutenue par le Temps)**: dar o neîndoielnică, chiar violentă răpire în văzduh este aceea a Oreitiei de către bătrînul Boreas (Academia din Viena), care-şi umflă obrajii iar ceea ce poartă în mîini, cei trei amoraşi din spaţiul cenuşiu de nori, sînt boabe de grindină. (De mînă proprie şi de cel mai izbutit efect coloristic, luîndu-se în considerație şi culorile vestmintelor ce plutesc).

Tema îşi găseşte apoi — şi încă din secolul al XV-lea — momentul culminant în *răpirea în masă* şi anume în parte prin călăreţi : sînt romanii sub Romulus şi tinerele *Sabine* şi se naşte întrebarea dacă din punct de vedere pictural scena merită într-adevăr să fie înfăţişată ; era însă neîndoielnic că Rubens avea s-o picteze într-o bună zi. Tabloul frumos, de mînă proprie, de la National Gallery

---

* În limba franceză în original.

nu este în nici un caz o replică a tabloului de la München menționat mai sus, al împăcării romanilor cu sabinii, ci de proporții mult mai mici și avînd o atmosferă complet diferită. Raptul, rezistența și jalea sînt înfățișate într-o uimitoare alternanță, dar în cele trei grupuri ale prim planului și anume în cel unde o femeie frumoasă și grasă își împreunează mîinile, — *unam longe ante alias specie ac pulchritudine insignem,** cum spune Titus Livius (I, 9) — precum și în grupul magistral din dreapta, unde un răpitor călare este ajutat de un altul să ridice o femeie răpită pe cal, Rubens realizează un efect amuzant și trece, conștient, în comic.

Ce să credem, în cele din urmă, despre Samson și Dalila (Pinacoteca din München)? Alții înaintea lui reprezentaseră eroul pe genunchiul amantei care-i taie fără grijă pletele. Dacă nu ne înșală memoria, Rubens trebuie să fi fost primul care a creat un tablou al momentului de cel mai pregnant gen, pictîndu-l pe cel care, treaz, era gata să sară, dar este deja învins și legat de soldații dușmani. Urmează, în succesiune, o simplă variantă, dar cu importante modificări psihologice, Samson al lui Van Dyck din Galeria de la Viena, apoi cel al lui Rembrandt (Frankfurt) și tabloul lui Jan Steen de la Muzeul lui Anvers, dizolvat într-o multime de trăsături de detaliu reflecînd disprețul mișelesc. Dar de aici înainte Samson n-a mai fost pictat altfel decît ca un învins. Ca scene mai fine din „Mersul lumii", conceput tragic și ironic în același timp, nu sînt luate în considerație decît tablourile lui Rubens și cele ale lui Van Dyck, ultimul fiind apoi în măsură să-și depășească maestrul cu acel elegant și indiferent „Mori" ! al Dalilei precum și cu privirea îndurerată a eroului îndreptată spre ea, căci la Rubens el era întors în partea cealaltă. Ca moralitate, ambelor tablouri le rămîn co-

 * În limba latină în original : una dintre toate de de departe se distingea prin chipul și frumusețea ei.

mune trădarea amantei şi învingerea, chiar a celui mai înzestrat, de către cei mulţi, cînd i-a sosit ceasul. Bătrîna din spatele Dalilei, are la Rubens, cum se şi cuvine, aceeaşi expresie ca şi aceasta, numai pe o altă treaptă şi din profil.

*

O p e r a n a r a t i v ă c u p e r s o n a j e î n g e n u n c h e a t e, avînd fie subiect biblic fie laic, nu putea constitui ca atare genul lui Rubens, pentru că forţa lui specifică, mişcarea, este legată de o desfăşurare trupească completă. Exemplele, mai ales veneţiene, nu i-au lipsit în nici un caz şi trebuie să fie cunoscut neapărat lucrări cu figuri îngenuncheate ; chiar opera lui „Dinarul Cezarului" se apropie foarte mult de o compoziţie atribuită lui Caravaggio. Este o temă adecvată în sine tabloului în genunchi : prezentarea unui ban, o convorbire şi reflectarea ei asupra celor prezenţi, se poate susţine chiar dacă acest moment atît de liniştit, reprezentat aproape numai fizionomic, exclude pînă şi înfăţişarea unor figuri complete. Noi judecăm după una din numeroasele cópii (Luvru), fără a putea spune unde se află astăzi opera proprie a artistului, dar chiar aici este evidentă toată arta şi înţelepciunea lui Rubens în redarea, de o frumuseţe simplă a episodului cu Christos în plină lumină, şi putem conchide că şi originalul trebuie să fie în forma şi gesturile mîinilor care aici contează atîta, o operă minunată. De o inspiraţie picturală asemănătoare, dar dintr-o lume mai elegantă, provine „Investirea cu cheile", printr-un Christ transfigurat, înfăţişat pe jumătate gol (gravură). Din episodul „Isus şi femeia adulteră", acea scenă pictată de toţi veneţienii celebri, se pare că ar exista în Anglia trei reprezentări ale lui Rubens, după toate probabilităţile tot figuri în genunchi. Deşi nu este un tablou narativ, mai trebuie menţionat încă o dată „Christos cu cei trei

mari păcătoşi" (Pinacoteca din München) pentru vădita înrudire în efectul pictural. Dar Rubens a avut în schimb sentimentul foarte sigur că un moment însemnat ca cel din hanul de la Emmaus, care pe vremea aceea fusese pictat de mai multe ori cu figurile îngenuncheate, impunea figuri întregi de vreme ce mişcarea lăuntrică a apostolilor trebuia să se exteriorizeze în toată plenitudinea ei şi în compoziţia lui (gravura pomenită mai înainte) trăieşte întreaga frumuseţe şi forţă a sentimentului său. Tablouri ca de pildă *Christ à la paille* * şi „Toma necredinciosul" (ambele la Muzeul din Anvers) destinate unor monumente funerare, puteau să ocupe oricum un loc destul de restrîns în vreme ce pentru plenitudinea expresiei era totuşi de dorit mărimea naturală ; momentul putea fi încă rezolvat cu toată forţa chiar în lucrarea cu figuri îngenuncheate. În tabloul înfăţişîndu-l pe Toma, acesta este însoţit numai de doi alţi ucenici, de asemenea rana de sub coasta lui Isus nu este atinsă ca de pildă la Guercino, care tratează atît de literal punerea degetelor ; este suficientă rana din mîna stîngă. (Ioan, 20, 24 şi urm.).

L u c r a r e a l a i c ă c u f i g u r i î n g e n u n c h e a t e de prima mînă este apoi D i o g e n e în căutarea unui om, pe care desigur că nu-l putem aprecia decît după exemplarul nesigur de la Luvru (O schiţă de mînă proprie : Frankfurt, Städel'sches Museum). Suita filozofului este alcătuită din trei femei : o mamă cu copilul, o alta cu un coş de fructe şi, între ele, celebra maură care rîde ; î n f a ţ a lui Diogene şi a felinarului său se răspîndesc toţi în toate părţile, iar doi se caţără pe o coloană ; în mijloc o femeie drăguţă vrea să încerce dacă Diogene recunoaşte în ea omenescul. Toate elementele pasive sînt adunate magistral la un loc iar înţeleptul rămîne degajat, într-un mod care lui Iordaens, socotit ini-

* În limba franceză în original.

ţiatorul, nu i-ar fi reuşit. În schimb Rubens i-a lăsat lui Iordaens (şi lui Theodor Rombouts şi altora) tabloul mare de gen cu figuri îngenuncheate, pe jumătate şi în întregime ; ceea ce au ele însă mai bun, provine totuşi din impulsul lui Rubens.

La tablourile din seria bahică, despre care vom vorbi mai departe, se pune problema dacă se putea obţine o expresie desăvîrşită numai în lucrarea cu figuri îngenuncheate, reprezentările cu figuri întregi avînd desigur avantajul că putti, panii, cîinii de vînătoare ş.a., puteau alerga pe lîngă ceilalţi. Din cele mai frumoase sînt totuşi cîteva lucrări cu personaje îngenuncheate şi uneori sînt şi acestea bogate în mişcare, de pildă cînd un Pan maur vrea să mîngîie o splendidă cîntăreaţă din tamburină goală, în timp ce un bacant cîntă din flaut, mergînd repede înainte iar Silen ameţit, este condus de prieteni mai mult sau mai puţin credincioşi. Aici se pune doar problema dacă mai sîntem în stare să consimţim la veselia lui Rubens şi dacă respectivul tablou se mai apropie măcar de opera de mînă proprie.



Icoane ale Mariei, altare mari ale Maicii Domnului cu sfinţi, există puţine de Rubens, acestea însă fac parte din ceea ce a făcut el mai important [34]. Sînt între icoanele cu Fecioara ale italienilor de atunci destul de multe excelente, dar şi acestea mult umbrite de marele triptic al Galeriei de la Viena : altarul sfîntului Ildefons. În tabloul central

---

[34] În strana corului unei mănăstiri de maici din Fosaldanna, nu departe de Valladolid, Palomino a mai apucat un tablou frumos şi foarte mare de Rubens, poate cel mai mare tablou din toată Spania. El n-o spune şi putem doar ghici că este o Fecioară cu sfinţi ; opera este numai amintită aici pentru a se atrage atenţia asupra afirmaţiei. Întrucît Rubens a fost sigur la Valladolid în timpul primei sale călătorii în Spania, la 1603, probabil că opera a luat naştere atunci.

este înfățișat acest sfînt episcop de Toledo, cum primește în genunchi odăjdiile de la Fecioara Maria. Aceasta, o ființă bună, regească, pe un tron admirabil, este însoțită de patru sfinte femei de tipul cel mai măreț, într-o așezare lipsită de orice constrîngere, cu privirile ațintite asupra sfîntului Ildefons iar cei trei putti care plutesc sus sînt din cei mai extraordinari ai lui Rubens[35]. Tabloul mai are în plus, la lumină închisă, un amurg auriu, de viziune, cum nu se întîlnește în felul acesta, nici chiar la marii venețieni timpurii ; extrem de ciudat este însă că pe urmă, în toblourile voleurilor laterale, arhiducele Albert și infanta Isabella, recomandați de sfinții patroni ai numelui și îngenuncheați în fața unor pupitre de rugăciune, nu sînt înfățișați în acel amurg, ci ca și cînd s-ar afla afară în lumină de zi, spre seară, sub coloanele unei săli cu draperii roșii. În general una din cele mai uimitoare priveliști ale artei mai noi și în același timp o imagine votivă incomparabilă a pioșeniei solemne princiare. Rubens înfățișase înainte familia Gonzaga îngenuncheată cu mai mare credință, în fața Sfintei Treimi (Biblioteca din Mantua, două fragmente), însă de atunci mijloacele lui de însuflețire și de stăpînire a luminii și văzduhului, crescuseră enorm. — În sfîrșit, în cursul secolului, a trebuit să mai treacă, lîngă Sf. Ildefons al lui Rubens, acela a lui Murillo

---

[35] În zadar este întrebat catalogul de numele celor patru sfinte femei care ar mai putea fi eventual identificate din cine știe ce documente ale ordinului respectiv. Tablourile voleurilor laterale nu-l reprezintă sub înfățișare de cardinal nici pe Sf. Ieronim, nici pe Sf. Bonaventura ca patron protector al arhiducelui, ci pe acel cardinal Sf. Albert din casa de Brabant, care a fost ucis în 1192 la Rheims. Patroana protectoare a infantei pare a fi sfînta Clara de Assisi, dar ar putea fi interpretată și ca sfînta Elisabeta (Isabella) a Ungariei, contesă de Turingia, care ar fi înfățișată ca văduvă în veșmîntul dominicanilor și atunci trandafirii ce se află deasupra cărții pe care o ține în mîini pot fi legați de celebra minune a trandafirilor.

(Muzeul din Madrid), cu mult mai mult o scenă narativă prin faptul că în locul sfintelor femei sînt de față patru îngeri adulți care participă activ la înmînarea odăjdiilor ; se adaugă lumina de zi (judecînd după fotografie), un aer argintiu și un cer cu nori cu o ceată de putti și heruvimi. Astăzi este foarte plăcut să vezi cum își fac loc eroii din Anvers și cei din Sevilla, fără a-și pricinui vreun rău, în amintirea privitorilor.

Rubens a pictat apoi (1628) pentru biserica Sf. Augustin din Anvers și anume pentru un altar ce conținea relicve ale mai multor sfinți, acel tablou celebru despre care am vorbit la organizarea spațiului. Actualizarea icoanei Maicii Domnului fusese odinioară unul din țelurile importante ale lui Correggio și există ca atare și la Rafael, de pildă la *Madonna di Foligno* ; dar pentru altarul de la St. Augustin nu mai puțin de paisprezece sfinți trebuiau puși în legătură cu o Sfîntă Familie ce se afla sus și fiecăruia îi revenea în mod egal dreptul la viață și la ceea ce i se cuvenea și nu-i era permis să stea celuilalt în drum.

Într-un stil mai sever s-ar putea postula acum un ansamblu mai festiv, dar mai multe cópii mici și gravuri arată cît de mult s-a potrivit Rubens timpului și națiunii lui. Ar fi zadarnic să vrem să ne apropiem cu cuvinte descriptive de plenitudinea de viață și concomitent de structura socială a acestui tablou care în ansamblu reprezintă o coroană aproape simetrică de figuri, iar în detalii conține și cele mai frumoase simetrii ascunse. Deși e foarte deteriorat în prezent, tabloul a fost foarte cunoscut pe vremuri prin coloritul său. Pentru că numele mai multor sfinți sînt în mod obișnuit greșite, le vom da aici nomenclatura [36] exactă în succesiunea lor de sus în jos : de ambele părți ale Sfintei Familii și a Sf. Ecaterina (în momentul logodnei cu pruncul Isus) Ioan

---

[36] Din Lafenestre, *La Belgique*.

Botezătorul şi Petru cu Pavel ; în continuare, jos pe o parte, grupul strîns la un loc al Sfintei Magdalena, al Sfintei Clara (cu cîntarul), al Sfintei Agnes şi al Sfintei Apollonia ; apoi mare, jos în prim plan, Sf. Nicolae de Tolentino (cu pîinea), Sf. Laurenţiu şi Sf. Augustin (cu inima arzătoare în mînă) şi ca echivalent, sus, (considerat teatral), acel admirabil Sf. Sebastian într-o convorbire cu Sf. Gheorghe care stă pe balaur, iar în mijlocul acestor cinci se urcă, pe trepte, văzut din spate, Sf. Wilhelm de Aquitania, în zale. Putti sînt plasaţi şi aici cu economie şi avînd numai funcţiile cele mai adecvate : micuţul care împarte flori la logodna pruncului Isus, cei doi cu mielul Botezătorului, cel ce pluteşte de sus în jos deasupra capului Mariei, ţinînd cununa. Semnificativ pentru ansamblul unor asemenea tablouri apare că Maica Domnului nu se uită la Ecaterina, îngenuncheată în apropiere ci, — să ne fie îngăduit a adăuga — în jos, spre mijlocul tabloului, la credincioşi. Cît de frumos trebuie să fi trecut însă odinioară, cînd tabloul era încă în întregime conservat, lumina puternică a grupului de jos, în lumina eterică a celei de sus, cu raza ei măreaţă.

„Maica Domnului cu sfinte", celebră în lumea întreagă, ce se află pe mormîntul lui Rubens, în ultima capelă a bisericii St. Jacques de la Anvers, are în mod vădit intenţia de a ne încredinţa ceva cu totul neobişnuit şi a fost pictată cu o dragoste deosebită, probabil în ultimii ani ai vieţii maestrului, — rămîne îndoielnic dacă pentru înmormîntarea lui. Un interpretator norocos va pătrunde poate odată semnificaţia intimă a tabloului ; însă prima condiţie pentru a o face trebuie să fie totuşi aceea de a se renunţa la identificarea lui „Rubens şi a familiei sale" în personajele tabloului. Isabella Brant şi Hélène Fourment nu sînt înfăţişate în nici una din aceste sfinte femei, nici în Fecioara Maria şi nici în Magdalena, iar sfîntului Gheorghe cu steagul, Ru-

bens nu i-a semănat în nici o epocă a vieții sale. Interpretarea, dacă este posibilă, trebuie să pornească de la un personaj vădit cel principal, și anume acel prelat sau cardinal îngenuncheat din mijlocul tabloului, căruia pruncul Isus îi întinde mînuța la buze ca s-o sărute și care este socotit cu totul arbitrar tatăl lui Rubens. În prim plan, sfîntul Ieronim cu poziția lui violent proiectată pe tablou reprezintă o echivalență la pasul grăbit al sfîntului Gheorghe ; ce semnificație are aici, în mod obiectiv, ar trebui descoperit de aci încolo.

*

Rubens a înfățișat Ridicarea la cer a Mariei în zece compoziții pentru altare foarte mari și abia cu el (iar mai apoi și cu pictori germani, mai ales pictori de frescă de formație italiană) a pătruns în nord această temă mare, în noua ei concepție : și anume Cea care se înalță în sus între îngeri și nori, deasupra apostolilor, de cele mai multe ori strînși în jurul sarcofagului. Dincoace de Alpi ultima scenă, cea de la încheierea vieții Mariei, a fost socotită încoronarea sfintei Fecioare de către Christos sau de către Sfînta Treime [37]. În Italia, atît acest moment — Încoronata — ca și Ridicarea la cer — Assunta, ajunseseră de mult și foarte frecvent pe altare și (în fresce) pe zidurile bisericilor, iar cu timpul Assunta dobîndise întîietate. Tițian izbutise încă din 1518, prin altarul principal al bisericii Frari din Veneția să-i dea cea mai înaltă măreție. Pe urmă însă acest episod culminant al artei

---

[37] Totuși din cînd în cînd mai apare și Assunta între îngeri, în sculptura și pictura bisericească din nord. Un vechi triptic flamand, cu totul tipic, al Muzeului din Bruxelles, conține în tabloul central, jos, apostolii lîngă sarcofagul deschis, în văzduh între îngeri, sfînta Fecioară ridicată în slăvi de Christos și Duhul Sfînt (nu de doi sfinți cum se arată în catalog) și sus de tot Dumnezeu-tatăl, binecuvîntînd.

bisericeşti, care ar fi trebuit să rămînă o raritate, a fost repetat şi de alţii mai puţin înzestraţi, iar de la Assunta procedeul s-a extins şi asupra icoanelor obişnuite, încît Fecioara, cu o expresie extatică, însoţită cu fast de îngeri şi putti, era reprezentată, înălţată în nori, după ce mai înainte tronase în mijlocul sfinţilor. Această situaţie a preluat-o apoi în Italia spiritul creator nou şi viguros de la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi pe aceasta a întîlnit-o Rubens acolo. În icoană el n-a cedat italienilor şi a lăsat-o pe Fecioară înconjurată de sfinţi, impunîndu-şi astfel şi principiul la care ţinea aşa mult, marea unitate, care era şi coloristică, a redării. Încoronarea Mariei prin Sfînta Treime trăieşte într-un tablou foarte grăitor al atelierului, revăzut de el în întregime (Muzeul din Bruxelles) ; Assunta în schimb, a devenit una din cele mai mari şi mai noi probleme de viaţă ale sale. Aici însă avem dreptul să cercetăm împrejurările mai apropiate care au dus la aceasta. Cel mai timpuriu din aceste măreţe tablouri care prezintă deja în esenţă conţinutul de voinţă al celor de mai tîrziu (Muzeul din Bruxelles) a fost comandat pentru altarul principal al Carmelitelor din Bruxelles, de către Albert şi Isabella ; arhiducele însă petrecuse ani îndelungaţi ai vieţii lui la Roma şi în Italia. Acest minunat tablou a fost desigur în măsură să trezească abia dorinţa fierbinte a unor alte redări ale ridicării la cer, şi curînd gravuri mari răspîndeau probabil diferite compoziţii ale lui Rubens, poate chiar planurile provizorii pentru acestea, în toate ţările. Dacă tema era într-un anumit sens italiană, o concepţie complet nouă îşi făcea acum loc în viaţă, fără nici o trăsătură din minunata operă a lui Tiţian, pe care Rubens trebuie s-o fi cunoscut atît de bine[38],

---

[38] A cunoscut oare Rubens Assunta lui Del Sarto ? Aici ca şi la alte apropieri de acesta, rămînem în incertitudine. Din Assunta lui Paolo Veronese (Academia din Veneţia) a preluat puţin.

independent şi faţă de Carracci, pe care îl depăşeşte aici ; era obligator să fi cunoscut Assunta lui Agostino (Pinacoteca din Bologna), iar pe cea a lui Annibale (Dresda) trebuie s-o fi folosit mai degrabă ca să arate cum nu trebuie să se procedeze ; opera mare, frumoasă, deşi parţial foarte academică a lui Guido, de la Sf. Ambrozie din Genova, n-a mai apucat-o în Italia, şi tot atît de puţin Assunta lui de la München.

În faţa acestui tablou, care reprezintă numai grupul plutitor, fără sarcofag şi fără apostoli, trebuie să ne oprim puţin. Guido Reni, cel mai înzestrat dintre contemporanii italieni ai lui Rubens, rămîne în urma lui, nu numai din punct de vedere al coloritului, ci şi din cel al veridicităţii povestirii şi multe din figurile lui cele mai atrăgătoare apar în tablou nu pentru că aşa ar fi impus acesta, ci pentru că aşa a voit pictorul, în timp ce la Rubens toate detaliile sînt subordonate întregului viu. Dar în acest tablou al Înălţării, de Guido, respiră totuşi, deşi potrivit realizat (şi defectuos întreţinut) un mare ideal italian, iar figura principală întrece în măreţie, prin momentul zugrăvit, ţinută şi siluetă, toate fecioarele flamandului. (Aprecierea dispreţuitoare a domnului von Schak nu ne induce în eroare).

O altă observaţie preliminară se referă la figurile feminine tinere care sînt aşezate la mormînt, pe lîngă apostoli. Rubens le va fi adăugat cu plăcere de dragul satisfacerii bogăţiei picturale ; ele fac parte dintre cele mai frumoase capete [39] ale lui şi sînt pe locurile lor de un efect minunat, de fiecare dată nou ; la nevoie însă pictorul se putea servi de o legendă milenară, după care la moartea Mariei mai fuseseră de faţă, în afară de apostoli, şi trei sfinte fecioare cărora le revenise apoi îndatorirea

---

[39] În „Ridicarea la cer“, la care ne vom referi imediat, a Pinacotecii din München, una din aceste figuri are în întregime tipul Magdalenei lui Rubens.

de a spăla şi îmbrăca trupul neînsufleţit. Dealtfel, în acest tablou reapare acel fenomen care s-a produs în „Adoraţia păstorilor“ şi „Adoraţia magilor“ ; repetarea unor personaje foarte asemănătoare, parţial identice, de fiecare dată cu o nouă întrebuinţare, ca de pildă Ioan şi Petru, care trec vizibil neschimbaţi prin toate aceste compoziţii.

Apare ca o problemă specială, ca una din „Ridicările la cer“ cu cele mai puţine figuri şi compoziţia cea mai unitară, acel tablou care se află la Pinacoteca din München dar care (după catalogul mai nou) nu mai este expus, o replică mai mică, după cum ne amintim, excelent pictată, a unei opere mari care se mai află încă la Düsseldorf. Aici rolul principal nu-l joacă Fecioara ce pluteşte de-a curmezişul, ieşind din tablou, înconjurată de putti drăgălaşi, ci mult mai mult linţoliul de pînză întins în primul plan, cu trandafirii şi crinii răspîndiţi pe el, iar slăvirea din partea apostolilor şi a femeilor sfinte, împărţiţi în două grupe de ambele părţi, este contopită într-o unitate cu un extraordinar simţ al momentului. În rest, cu Assunta de la Bruxelles, menţionată înainte, începe seria marilor picturi de neţărmurit elan, opere ale măreţiei şi splendorii, care reprezintă înainte de toate victorii ale nuanţării luminii, de la mediul pămîntesc, cu o spaţialitate sigură, avînd culori adînci şi strălucitoare, pînă sus la luminozitatea eterică. În afară de cele menţionate ne mai amintim încă cinci : una în splendidul desen de la Uffizi — tabloul Galeriei Colonna din Roma, copie după un original pe care nu-l cunoaştem — operă celebră, de mînă proprie a Galeriei din Viena provenită din Biserica Iezuiţilor de la Anvers — tabloul mare de origine necunoscută din Galeria Liechtenstein — şi altarul principal al catedralei din Anvers — iar pe lîngă toate acestea mai trebuie luate în consideraţie încă acele numeroase gravuri care corespund mai mult sau mai puţin exact fiecăruia din aceste tablouri.

Imperfect apare Rubens, nu în interiorul stilului propriu, dat şi acceptat, ci în raport cu premisele lăuntrice ale sarcinii sale şi cu arta înaltă în general, în toate înfăţişările Madonei. Cu riscul de a părea unilateral şi neştiinţific şi de a-i aplica pictorului o unitate de măsură care nu i se potriveşte, trebuie să-i opunem nu numai mărturia Fecioarei extatice a lui Tiţian şi a Madonei Sixtine a lui Rafael, ci şi pe Quido cu Assunta de la München şi tablourile sale de altar înfăţişînd Sfînta Concepţie (la San Girolamo de la Forli şi la Bridgewater Gallery de la Londra). Şi nu idealitatea trăsăturilor din aceste tablouri este ceea ce am avea dreptul să-i imputăm lui Rubens, ci expresia. Odată, judecînd după desenul de la Uffizi, el a atins poate o culme : Fecioara care nu mai este tînără, cufundată într-un dor adînc şi extatic, îngenunchează în nori. Dar pretutindeni în celelalte lucrări, Rubens — în orbirea pe care a împărtăşit-o şi cu italienii (chiar Guido în marea „Ridicare la cer" de la San Ambrogio) a lăsat-o pe Fecioară să stea jos pe nori cînd momentul cerea necondiţionat ca figura să fie în picioare sau să plutească ; dar pentru a indica în acelaşi timp mişcarea „în sus", artistul foloseşte de mai multe ori o direcţie oblică. Capul ei are acea formă terestră, bogată, matronală a altor capete de Madone ale lui Rubens şi nu se înalţă decît în tabloul de la Anvers la o mai mare suavitate. Iar în mişcarea braţelor ridicate, Rubens care este întotdeauna degajat, se simte aici cumva stînjenit. În schimb frumoasă şi în fiecare tablou diferită, apare cununa de putti ce-o înconjoară, iar la Assunta din Viena întreaga apariţie formează un romb regulat, dar frumos ascuns. Marea lume de putti a lui Rubens găsea în fiecare din aceste tablouri avînd ca subiect Ridicarea la cer o nouă motivare şi un izvor nesecat de viaţă.

În schimb, ordonarea lor atît de diversă şi însufleţirea cu care sînt înfăţişaţi apostolii şi

sfintele femei în *grupurile de jos*, sînt singure în măsură să-i asigure lui Rubens admirația tuturor timpurilor, de îndată ce vom adînci bogăția lor de idei dramatice și mijloacele picturale folosite. Motivele exterioare redate sînt sarcofagul oriunde s-ar afla în tablou, apoi ridicarea plăcii care-l acoperă și lințoliul alb cu trandafiri ; motivele sufletești sînt emoția pricinuită de flori și entuziasmul cel mai curat și mai elevat pentru cea care se îndepărtează în sus și toate acestea cu o asemenea forță de surprindere a momentului încît ai impresia că vezi cum se modifică mișcările și cu un astfel de simț al necesității încît nu s-ar putea renunța la nici o figură. Se adaugă la aceasta marea construcție simetrică tăinuită, care cuprinde tablouri întregi : pe altarul Galeriei Liechtenstein, unde mormîntul în racursiu se află la mijloc, Fecioara formează împreună cu trei figuri principale, care se află îngenuncheate jos, o piramidă înaltă și abia după aceea urmează în dreapta apostolii în picioare și în stînga unul care ridică piatra de mormînt ; sus în jurul Fecioarei se văd doi putti într-o mișcare frumoasă, împreună cu doi îngeri splendizi. Sarcofagul are pozițiile cele mai diferite ; în tabloul de la München nu e vizibil decît un colț al lui iar în altă parte este tras într-o orizontală perfectă prin tot tabloul (Bruxelles). în timp ce în marea și importanta lucrare a Galeriei din Viena lipsește cu desăvîrsire, iar mormîntul este presupus în stînga, ca o peșteră. În această Assuntă pe care Rubens însuși a preferat-o celorlalte, se formează două grupuri : în stînga doi bărbați care au mișcat piatra din fața peșterii și femeile sfinte ; în dreapta grupul apostolilor dintre care unul le vorbește încoace femeilor, în vreme ce restul privesc în sus și fac diferite interpretări ; dar între ambele grupuri ajunge pînă jos de tot puțin aer liber, poate o învățătură pe care Rubens a dobîndit-o de la Veronese. Însă chiar
 tabloul timpuriu de la Bruxelles prezintă un

efect admirabil prin grupul mare de apostoli în mişcare din dreapta, în semiîntuneric, în faţa căruia Petru îngenunchează în plină lumină, în vreme ce în stînga se întrevăd cele mai gingaşe capete de femei tot în semiîntuneric. În schimb, în desenul de la Uffizi apostolii şi femeile sînt strînşi în jurul sarcofagului într-o înţelegere unitară ; şi tot astfel, deşi în altă ordine, sînt îndreptaţi aproape toţi în sus, în acea compoziţie în mod vădit puţin provizorie, care ne-a fost transmisă de Paul Pontius şi aceasta (identificabilă prin silueta lui Ioan văzută din spate) ar mai fi suferit încă, în timpul finisării, schimbări esenţiale. Ultimul din aceste tablouri, panoul principal al catedralei din Anvers este în special cel al femeilor frumoase care toate au lumina pentru ele, cea mai puternică în faţa linţoliului, cea mai frumoasă în spatele lui şi în sfîrşit sfînta Fecioară, sus, se află exact pe verticala din mijloc a ansamblului ; dintre apostoli numai Ioan participă în stînga la lumina plină prin faptul că face, aproape singur, cu braţele ridicate, legătura între grupa de jos şi cea de sus. Fecioară este de o frumuseţe dulce, dar foarte telurică iar de data aceasta, putti se lansează, convergent în sus, spre dînsa. (Partea de sus a tabloului pare să fi fost executată de Cornelius Schut).

Se ştie că marele efect al unei apoteoze, care se apropia de o Ridicare la cer, a fost cu plăcere transferat, în acest patetic secol XVII, şi asupra anumitor sfinţi, iar bolta sfîntului Ignatiu de la Roma cu apoteoza marelui întemeietor al ordinului, Andrea Pozzo, a cuprins în modul cel mai strălucit acest cerc de personaje. Chiar în apropierea lui Rubens a luat naştere, graţie lui de Craeyer, o impunătoare *Assomption de Ste. Catherine* (după catalogul de la Bruxelles, unde se află tabloul) avînd jos o ceată compactă de sfinţi care o slăvesc.

Acele reprezentări ale Judecăţii de apoi, ale lumii de dincolo, precum şi momente însemnate

din Apocalips înglobate în mod obişnuit sub denumirea de „Lucrurile de la sfîrşitul veacurilor“, nu puteau să-l lase indiferent pe Rubens, pentru că ele constituiau o cerinţă a timpului şi fiindcă era capabil să dea, şi în acest caz, viaţă unei lumi proprii pe care noi putem s-o admirăm şi apoi s-o respingem. El nu s-a străduit să obţină aceste comenzi ; din mari depărtări au ajuns mai întîi la el comenzi ale contelui Wolfgang Wilhelm von Neuburg, iar din această sursă şi din altele s-au strîns în cele din urmă cele mai multe şi mai importante opere din lume, ale lui Rubens, la Pinacoteca din München.

Picturi de atelier deslînate, grăbite, deşi vii, ca de pildă „Căderea îngerilor răi“ doborîţi de Arhanghelul Mihail (redat într-o uşoară mişcare de dans), ca „Femeia din Apocalips“, apar aici alături de marea „Judecată de apoi“ (1618). Aceasta însă este în mod obişnuit legată printr-o paralelă de Michelangelo fără a se lua în consideraţie că Rubens nu avea de pictat fresca cea mai solemnă, şi cea mai expusă din tot Occidentul, în locul cel mai pretenţios, ci un altar pentru Biserica Iezuiţilor de la Neuburg pe Dunăre şi acesta ca un tablou mare pe pînză în ulei. Dar dacă era vorba de influenţă italiană aceasta ar fi trebuit căutată într-un cu totul alt loc decît direct la Michelangelo a cărui Judecată de Apoi îşi încheiase de mult influenţa extrem de tulburătoare cînd a apărut Rubens în Italia. Tintoretto fusese cel care încercase să creeze un ansamblu unitar din valorificarea nudului de către Michelangelo, împreună cu naturalismul şi colorismul veneţian, iar tabloul său confuz de dimensiuni colosale de la biserica Sf. Maria dell'Orto din Veneţia, cunoscut sub denumirea de Finimondo (adică ultimele evenimente înaintea zilei de apoi), pe care Rubens l-a văzut încă în toată prospeţimea sa, a trebuit să-l depăşească în numele veşnicei legi a compoziţiei şi a sănătoasei raţiuni umane.
 Ar fi putut să vadă şi tabloul mare al lui Tinto-

retto, „Purgatoriul“, (astăzi în Galeria din Parma), ţinînd seama de faptul că în acesta atît punctul mijlociu de unde privirea străbate în depărtare cît şi unitatea de măsură aplicată grupului ceresc de sus, ba chiar stilul amintesc întrucîtva „Judecata de apoi“ de la Neuburg. Aceasta este în mare parte executată de discipoli, însă conştiincios, iar gloria divină a celor mîntuiţi atît sub legea veche cît şi sub cea nouă, căreia i se acordă prea puţină atenţie, este pură şi frumoasă, iar dacă Christos-Jupiter are un aer teatral cum s-a recunoscut mai sus, tot nu este lipsit de semnificaţii ca Judecătorul lumii al lui Michelangelo. Figurilor goale, alese atît dintre cei mîntuiţi cît şi dintre cei osîndiţi, le rămîne totuşi, făcîndu-se abstracţie de rezervele pe care le are biserica, frumuseţea originară, iar Pan-Diavolul care îşi ia tălpăşiţa (în dreapta) cu două femei, este un motiv care numai la Rubens se poate imagina.

Abia acum începe însă maestrul să lucreze complet independent, întîi cu cele două tablouri acoperite cu figuri mici : cu aşa-numita Mică Judecată de apoi, apoi cu Căderea osîndiţilor în infern[40], ambele de mîna lui Rubens şi după cum se vede pictate pentru plăcerea proprie pe care i-o dădea deplina lui măiestrie. Rubens îşi încheie acum pînă în profunzime disputa cu adevăratul Michelangelo şi-şi dobîndeşte, fiind faţă în faţă, deplinul avantaj, mai întîi prin lumina bine gradată şi prin coloritul desăvîrşit ; îl depăşeşte prin numărul mare, prin variaţia motivelor şi printr-un efect optic de ansamblu cu mult mai înfricoşător. În locul unităţii spaţiului atmosferic inevitabil în frescă, Rubens îmbrăţişează distanţe enorme şi schimbări de lumină pornind de la empireul cel mai deschis pînă la sumbra stră-

---

[40] Primul tablou are 1,82 m înălţime şi 1,20 m lăţime, al doilea 2,86 m înălţime şi 2,24, lăţime. Primul are 3/5 lumină de zi, faţă de 2/5 lumină a infernului şi noapte.

lucire din imperiul infernului şi al apelor abisului. El lasă apoi acţiunii, într-un impresionant număr de figuri, desfăşurarea ei deplină, monstruoasă, fără prea multă ezitare, cum îl duce cugetul ; este cea mai cumplită actualitate exprimată în nenumărate forme. Este de asemenea una din diversele lumi în care Rubens se simte acasă atunci cînd e nevoie. [41].

O alta din aceste lumi a fost aceea a mitologiei antice, aşa cum stăpînea ea pe atunci, în forma pe care i-o dăduseră poeţii romani, fantezia occidentalilor cultivaţi. Ar putea mira faptul că poeţi mai noi ai sudului, cunoscuţi de Rubens, ca Boccacio şi Ariosto, nu apar la el decît o dată iar Tasso, după cîte ştim, deloc, dar ei n-au determinat nici chiar în Italia decît uimitor de puţine reprezentări în pictură.

Despre comanda de ansamblu a unei cuprinzătoare lucrări cu subiect mitologic, inspirată în cea mai mare parte din Metamorfozele lui Ovidiu şi destinată castelului de vînătoare Torre de la Parada din apropierea Madrid-ului, am făcut menţiune mai înainte, pentru că nu ne-am putut orienta decît după cîteva surse incomplete. Există însă în afară de aceasta, enorm de multe scene mitologice de Rubens dintre care unele reprezintă jaloane din cele mai importante în cariera sa artistică. Cine pretinde însă de la nudul mitologic idealul antic al formelor, acela n-are decît să le omită

---

[41] Se pare că gravorii au valorificat episoade din aceste tablouri sau din variantele lor, în diferite lucrări separate, ca de pildă Soutman, „Căderea osîndiţilor", în „Lapsus Draconis". Un Sf. Mihail deasupra unui ghem plutitor de îngeri căzuţi într-o mişcare puternică, redaţi de Vorsterman într-o gravură, i-a fost dedicat de Rubens regelui Filip al IV-lea (deci după 1621). O cădere a îngerilor răzvrătiţi (poate să fie din această compoziţie ?) a pierit în incendiul Bisericii Iezuiţilor de la Anvers. „Înălţarea celor mîntuiţi", în Pinacoteca de la München, lucrare fără îndoială concepută de Rubens, pare totuşi străină de execuţia lui prin tratarea foarte suplă şi zveltă a figurilor.

complet. Existenţa pe care Rubens a redat-o în siluete, culori şi lumini, l-a făcut fericit aşa cum a creat-o şi ea a reprezentat în anumite momente genul lui de ideal. De şovăielile puternice şi profunde şi de pregătirile care obişnuit însoţesc astăzi hotărîrea de a crea un tablou mitologic, arta de atunci era străină; aceste teme reprezentau încă firescul, iar o estetică ce ar fi căutat pricină de ceartă pentru stil în ansamblu şi în detaliu, nu exista încă : artistul trebuia numai să se priceapă, să născocească bine şi să ştie să picteze.

Se pot face şi aici diferenţieri între tablourile narative şi cele de gen, dacă pictura de gen poate fi definită în general ca redarea de figuri anonime cu stările şi întîmplările prin care trec, pe care pictorul le creează aici de la el ! Fără îndoială că nu există o delimitare severă şi chiar scene care trec în alegorie nu trebuie considerate complet rupte de mitologie.

Tablourile mitologice de gen încep încă în epoca italiană a lui Rubens, fără să poată fi dovedită vreo influenţă a picturii de acolo, trecute sau prezente, asupra concepţiei sale. Dacă am vrea să numim însă un tablou de Tiţian, acesta ar fi, pentru tipurile de detaliu, cel mai degrabă „Bahus şi Ariadna" (National Gallery) ; rămîne totuşi nesigur dacă Rubens a putut să-l vadă (pe vremea aceea în posesia familiei Este la Modena ? Sau la Roma ?) iar din „Bacanala" lui Tiţian ce se află actualmente la Madrid nu a trecut în Italia nimic asupra lui. El a fost şi a rămas propriul său stăpîn şi maestru şi descrie, ca atare, fie în figuri îngenuncheate, fie întregi — în special destinate unor săli de masă — presupusa viaţă de fiecare zi a unei societăţi — pentru persoana lui un exemplu de sobrietate — cu care trebuie să fi trăit spiritual într-o intimitate destul de mare. Precumpăneşte cînd elementul plăcut, cînd cel comic, pentru că nu sînt atraşi în cercul oamenilor mitologici numai *mauri* şi maure ca slujitori însoţitori

— ci și Pani cu picioare de țap și chiar familii de Pani. Pînă și arta antichității tîrzii îl înconjurase pe zeul păstorilor, la început singuratic, cu o asemenea suită[42], dar arheologia din vremea lui Rubens credea că această formă asemănătoare cu țapul, la cap și picioare, ar fi aceea a satirilor, alcătuind cunoscuta ceată însoțitoare a lui Dionisos, astfel încît intenția era de a reda atunci familii de satiri. Modul acesta de trai este completat cu animale domestice în special cu cîini de vînătoare. Aceste tablouri străbat — în variante nenumărate și cu cele mai mari deosebiri de execuție, începînd cu giuvaerul de mînă proprie, perfect, pînă la creația cea mai superficială de atelier — toate galeriile mai mari și este imposibil să le amintim aici, în special și în general după gradul valorii lor artistice. Ele sînt de cele mai multe ori înglobate sub denumirea de Bacanale, dar mulți din bogații beneficiari doreau să vadă slăvite împreună nobila bucurie a vînătorii și frumusețea feminină astfel încît apar în fața noastră atît cortegiile lui Bahus cît și cel al Dianei, adesea nimfe foarte frumoase și cînd își prezintă unul atuia prada, acolo flori și fructe, aici animale vînate, ele reprezintă concomitent o formă superioară a naturii moarte flamande care a reunit de atîtea ori ambele. Societatea bahică a culminat adesea într-un „Silen", care trebuie să fie beat, reprezentîndu-i pe toți ceilalți, satirii însă își permit neprevăzute atacuri asupra nimfelor și tabloul se poate transforma într-o scenă de răpire ; dar am menționat mai sus peisaje de pădure unde nimfe adormite sînt surprinse de satiri. Și putti adăugați sînt de tipul celor mai îndrăzneți, astfel că întregul efect al unor asemenea tablouri este de multe ori strident, mai ales cînd femei ale lui Pan zac pe jos amețite

---

[42] A se compara, Preller, *Griechische Mythologie.* — Suite de Pani și în picturile de la Pompei.

de băutură. Dar privitorul acceptă că Rubens „s-a simţit acasă" şi cu asemenea făpturi, pentru că nu este niciodată plictisitor cu focul său misterios ; abia mai tîrziu devii conştient de ceea ce este îndrăzneţ la el. Uneori trece în elementul dramatic de moment : chiar într-un tablou al epocii italiene existent în două versiuni admirabile), în care Hercule s-a rătăcit beat în această societate. Îl vedem condus de un Pan cu femeia lui şi batjocorit de o nimfă care dansează pe urme ; un putto i-a luat măciuca şi călăreşte pe ea, după ei, întorcîndu-se după o panteră care întinde laba după măciucă ; în dreapta un Silen a îmbrăcat pielea de leu a eroului şi scoate pe ascuns limba ; toate acestea se mişcă însă de-a curmezişul întregului tablou ca o apoteoză a batjocurii.

Mai trebuie menţionate aici, perechi de îndrăgostiţi mitice, sau semimitice, de cele mai multe ori în mărime naturală, reprezentate în întregime sub cerul liber. Pentru prieteni galanţi de vînătoare, Rubens a pictat de mai multe ori pe Atalanta cu Meleager, care-i aduce capul de mistreţ caledonian, iar trăsăturile lor pot fi cele ale unei perechi căsătorite sau de îndrăgostiţi ; într-un exemplar mai bogat sînt adăugaţi mai mulţi putti şi cîini de vînătoare care zburdă, iar în văzduh o Erinie ameninţătoare. Într-un gen de pictură cu totul anonimă se prezintă o scenă pastorală (la Pinacoteca din München) : un păstor pe jumătate gol cu un cimpoi pe spate surprinde o femeie tînără sub cerul liber lîngă un izvor ce iese de sub o stîncă. Uşurinţa tratării şi forţa tonurilor asigură aici că execuţia a fost de mîna proprie a artistului iar genul subiectului trădează o trăire intimă proprie, ar putea fi vorba şi aici de reprezentarea unor trăsături portretistice dar nu sînt cele ale lui Rubens şi ale uneia din femeile sale căci dacă n-ar fi decît nasul acela de vultur, şi el n-a fost niciodată al pictoru-

lui, pe lîngă aceasta noi sîntem de părere că el s-a înfăţişat pe sine şi pe ai săi fie conştient fie deloc. Tot astfel nu redă nici tabloul ciudat şi timpuriu de la Grosvenor Gallery din Londra, pictorul Pausias cu iubita lui, împletitoare de ghirlande Glicera, trăsăturile lui Rubens şi ale Isabellei Brant. Pausias, şezînd cam stîngaci, cu picioarele încrucişate, ţine cu dreapta tabloul Glicerei sprijinit de o stîncă ; cu stînga a apucat mîna ei dreaptă ; în faţa Glicerei, spre dreapta, un vas şi un coş pline cu flori. Poate numai un ecou general al vieţii de tinereţe a artistului.

Rubens a procedat foarte liber cu zeităţile acvatice şi cu toate celelalte făpturi ale apelor. Se înfiripase în el o încîntătoare asociaţie de idei între mări, torente şi izvoare în pustietate, animale puternice şi frumuseţe feminină goală, şi nu se sinchisea prea mult de mitologia transmisă, ci trăia simplu cu credinţa că fiecare zeu acvatic trebuia să-şi aibă iubita cu el. Încă de la zeul Tibrului din tabloul lupoaicei cu cei doi copii (Galeria Capitoliului) au existat cu mult înainte zadarnice cercetări cu privire la numele proaspetei şi drăgălaşei soţii care stătea cu el printre trestii [43]. Şi în celebrul tablou de la Schönborn, în posesia muzeului din Berlin, denumirea stăpînei goale poate fi lăsată cu totul pe seama ei căci nici dacă nu s-ar fi transmis prin tradiţie o „Amfitrita“ sau o „Libie“, Rubens ar fi pictat oricum o asemenea siluetă în locul respectiv. Opera se prezintă ca una din primele cu conţinutul acesta, chiar prin supraîncărcarea ei cu fiinţe omeneşti şi animale ; Neptun şi zeiţa lui, Triton, o Nereidă, un putto, pe urmă un leu, un tigru, un rinocer, un hipopotam şi un crocodil : un efect comic produce desigur faptul că nereida ţine, cu deplină încredere, crocodilul îmbrăţişat, Rubens înţelegînd abia mai tîrziu că

---

[43] Dacă nu era totuşi Rea Silvia. Compar. Preller, *Römische Mythologie.*

acestea sînt treburi numai pentru putti. Deasupra stufărişului de pe ţărm se înalţă un catarg de navă, cu pînză închisă, astfel că pentru părţile de sus ale zeiţei şi pentru capul lui Neptun a fost asigurat cel mai frumos clarobscur. Gîndind cosmopolit, tabloul prezenta interes pentru mari săli festive ale unor oameni bogaţi din orice regiune maritimă şi chiar animalele de uscat ca leul, tigrul etc. erau în general acceptate fără ezitare ca simboluri ale unor depărtări legendare pe lîngă această pereche liniştită de stăpîni ai apelor. Ajuns la apogeu, Rubens i-a pictat apoi (Galeria din Viena[44]) pe cei patru zei ai marilor fluvii : Dunărea, Gangele, Nilul şi Maranhon-ul * cu iubitele lor, în modul cel mai paşnic, pe un ţărm cu păpuriş, aşezaţi împreună pe un covor întins, dar în această împrejurare doamnele se întreţin prieteneşte în timp ce în prim plan se desfăşoară o întîlnire cu totul diferită între crocodilul condus cu alai şi mîngîiat de trei putti şi gălăgioasa tigroaică ce-şi alăptează cei patru pui ; aceasta trece însă (după aprecierea lui Waagen) drept cel mai perfect din toate animalele pe care le-a pictat Rubens, după ce animalele din tabloul Schönborn mai prezentaseră unele imperfecţiuni. Am arătat mai înainte că în puternicii zei acvatici, herculici, trăieşte mai departe tipul statuilor romane.

Minunatele nereide şi tritoni puternici domină prim-planul a două tablouri din Galeria Luxembourg (Debarcarea de la Marsilia; Schimbul de prinţese), şi în : *Quos ego !* al Galeriei

---

[44] Este o întrebare permisă dacă tabloul mai are cuprinsul său original, sau dacă s-a tăiat din el ? Împreună cu o mare parte din colecţia imperială, i-a împărtăşit soarta „sub Carol al VI-lea, să fie adusă la Stallburg“ unde tablourile erau împărţite simetric într-o decoraţie a peretelui. Despre operaţiile îngrozitoare cărora le-au fost supuse se găsesc cîteva lămuriri în catalogul mare, vol. I, în Introducere şi text şi vol. II.

* Maranhon : e vorba de fluviul Amazon, denumit în spaniolă Marañon.

din Dresda, acest întreg cortegiu împreună cu căluţii de mare ocupă prim-planul torentului şi al caleştii din scoici a lui Neptun, în văzduh însă şuieră, înfăţişaţi într-o puternică pornire aventuroasă, zeii vîntului, ameninţaţi de cel al mării. Iar atunci cînd un căluţ de mare îşi zvîrle aşa, într-o clipă, piciorul peste piciorul celuilalt, privitorul nu se mai îndoieşte că aceste făpturi, aşa cum se află în avîntul lor vijelios, au existat într-adevăr. Pictura aceasta făcea parte din decorurile destinate împodobirii oraşului cu prilejul intrării cardinalului-infante, în zelul lui însă, Rubens mai adăugase cîte ceva de mîna lui şi întreg ansamblul face efectul unei admirabile improvizaţii. În aceeaşi galerie, tabloul lui Hero şi Leandru nu găseşte adăpost decît printre „Discipolii şi epigonii lui Rubens“ şi vom dobîndi cu greu adeziuni la credinţa noastră că putem recunoaşte în el o lucrare de mînă proprie de la începutul epocii italiene, care nu putea izvorî decît dintr-o lume de fantezie ca a lui. Nereidele (care după concepţia de atunci se terminau cu o coadă de peşte) aduc trupul neînsufleţit şi rigid al lui Leandru din mijlocul torentului marin într-o agitaţie furioasă, iluminat înspăimîntător, în vreme ce Hero se azvîrle din turn în valuri ; talazurile şi norii se unesc străbătute de fulgere îngrozitoare.

*

Cu privire la tablourile n a r a t i v e care înfăţişează anumite momente ale mitului antic, am insistat mai sus asupra celor mai importante şi ceea ce urmează acum nu sînt decît observaţii generale şi concluzii.

Genul în ansamblu era înţeles şi iubit de toată lumea din apus, dar totuşi inegal reprezentat. Dacă olandezul bogat dorea cumva un tablou de dimensiuni mai mari şi nu se mai mulţumea cu subiectele mitologice ale unui

 Abraham Bloemart ş.a., considera fără îndoială

că un Rubens era de dorit ; în Spania însă, unde, pictura cu subiecte mitologice se afla atît de mult în urma celei religioase, coroana a dat semnalul limpede în favoarea lui Rubens prin comanda pentru Torre de la Parada, cum făcuse altă dată cu comenzile lui Tițian. Italia avea în schimb o pictură cu subiecte mitologice de o mare amploare, cu care începuse încă din vremea Renașterii timpurii și care atrăsese în slujba ei și fresca, dobîndind mai ales prin aceasta un debușeu bogat în toată arta decorativă. Odată cu sfîrșitul secolului XVI, cu seria lui Carracci și a discipolilor acestuia, arta s-a ridicat din nou întărită și în redarea subiectului mitologic iar ceea ce s-a realizat aici formează ca o paralelă la opera lui Rubens ; la sfîrșit însă totul culminează într-o întrecere între acesta din urmă și G u i d o R e n i. Dar voința și realizarea ei, așa cum a exprimat-o Rubens în „Răpirea fiicelor lui Leucip“, erau complet în afara personalității lui Guido ; astfel, de pildă, „Cele patru anotimpuri“ ale acestuia, care se află în Galeria din Viena, rămîn uimitor în urma celor patru zei ai apelor de Rubens, și ca viață și coloristic. S-ar putea să vină totuși un timp cînd frumusețea canoanelor din compoziția lui Guido precum și noblețea formelor sale — în tablourile tratate cu mai mare conștiinciozitate — să găsească din nou o apreciere mai mare și cînd să se reinstaleze în general considerația ce se cuvenea artiștilor bolognezi și altor eclectici.

Rubens era înzestrat în mod special pentru pictura mitologică, fiind și peisagist, deși execuția părților respective este datorată adesea lui Lukas van Uden și lui Jan Wildens. Pentru că trebuie să fi văzut încă de timpuriu importante lucrări cu subiect mitologic ale lui T i- ț i a n, care sînt în același timp p e i s a j e, ca de pildă „Vina lui Callisto“ și „Diana cu Acteon“ ; și desigur că n-a rămas străin de o impresie generală ; din armonia aceasta de lumi vegetale apropiate și depărtate, de ape,

izvoare, de văzduh calm acoperit cu nori, de nud splendid, uneori acoperit cu purpură şi pînză fină, s-a transmis desigur un ecou asupra lui Rubens. Dar el începe de îndată să se ia la întrecere cu Tiţian într-o scenă care se găseşte într-un număr mare de exemplare executate de mîna lui şi a urmaşilor săi : Despărţirea lui Adonis de Venus. Tema a fost amintită mai înainte într-un tablou cu figuri mici, într-un peisaj aşezat de-a latul (Uffizi) aici însă, amplificat cu nimfe, putti şi o Erinye sau zeiţa a invidiei, el nu mai are adevărata solitudine a despărţirii, dar o are în schimb într-altul. (De mînă proprie : Ermitaj, replici şi cópii la Dresda, Haga, ş.a.). Venus nu rămîne, în acest tablou, aşezată ca la Tiţian şi în tabloul de la Uffizi, ci a sărit în picioare şi s-a agăţat cu ambele mîini de grumazul vînătorului, în timp ce Cupidon — singurul putto prezent aici — se prinde de el, pentru a-l reţine.

De unde să fi primit însă Rubens impulsul pentru Bătălia amazoanelor? El nu cunoştea nici reliefurile de la Figalia şi Halicarnas, nici vase greceşti, ci cel mult sarcofage romane, apoi ici colo cîte o operă a Renaşterii şi cu greu vreuna din epoca de aur, căci tema este (după cîte ştim) în mod flagrant ignorată în tablouri, în fresce sau în desene pentru covoare [45] şi aşa cum a fost rezolvată în tabloul de la München, ea aparţine ca idei, forme şi culori, în mod exclusiv lui Rubens.

Olimpul său, maestrul ni-l zugrăveşte în Galeria din Luxembourg (tabloul „Stăpînirea reginei“) iar aici se dovedeşte mult superior, cu mai puţină risipă, unor fresce cu conţinut asemănător celui al lui Giulio în Sala dell'Olimpo din Palazzo din Corte şi în Sala dei Giganti din Palazzo del Te, la Mantua. Plăcute în maniera veneţiană sînt distribuirea şi răspîndirea în

---

[45] Ceea ce a pictat Giulio Romano în Palazzo del Te de la Mantua (Camera di Faetonte) ca Bătălia amazoanelor, l-a lăsat pe Rubens complet străin.

nori precum şi torentul cald al luminii, iar bogăţia spontană de figuri frumoase provine din aceea că Rubens era mai personal ; Apolo este cel al Vaticanului, în mişcare alertă, iar printre capetele de femei cel mai frumos ar reprezenta-o pe ducesa de Ruémenéc, fără să avem însă vreun indiciu care dintre ele ar putea fi.

Pentru o temă foarte cunoscută a Renaşterii, *Judecata lui Paris*, există între altele o compoziţie bogată atribuită lui Rafael, într-o gravură a lui Marcanton în care, admirabilă din punctul de vedere al impresiei ce-o produce, acţiunea principală este totuşi înăbuşită de mai multe alte grupuri de zeităţi situate în nori, pe malul apei şi lateral spre pădure, iar toate aceste figuri abia dacă se întorc după Paris. Rubens singur a descoperit liniştea de pe Ida, elementul vizionar al acţiunii, în ciuda unor satiri, trădători tainici ascunşi în vîrful unui copac şi a lui Eris ceva mai departe, pe un nor. Deosebirile dintre exemplarul mai timpuriu de la Dresda (în jurul lui 1625) şi cel în întregime original şi simplificat de la National Gallery (în jurul lui 1636) au fost amintite mai sus ; în primul, Paris stătea visător în timp ce Mercur dădea zeiţelor lămuriri, aici însă Paris ridică el mărul, ca judecător ; în plus nu sînt omişi numai acei putti la care se putea renunţa, ci şi zeiţele sînt mai depărtate unele de altele, adică s-a acordat importanţă mai mare desişului întunecat al pădurii. În ambele tablouri Venus este cea de la mijloc şi fiind redată din profil, Paris n-o vedea decît pe ea din faţă, avînd în felul acesta victoria asigurată; toţi trei fac însă parte, cel puţin în tabloul de mai tîrziu, din ceea ce s-a păstrat mai perfect de la Rubens în materie de nud. Sînt demne de reţinut aici şi culorile veşmintelor : haina Junonei, văzută din spate, este din purpură cu blană ; îmbrăcămintea pe care Minerva, redată din faţă, vrea să şi-o pună sau şi-o scoate, e din pînză fină ; Venus însă poartă un albastru adînc.

Un mare număr de alte subiecte mitologice ale lui Rubens sînt răspîndite prin toate galeriile şi în acele inventare ale opereor sale, alcătuite după conţinut, se întîlnesc aproape toate temele de acest gen care fuseseră familiare Renaşterii. Şi dacă în afară de acestea se mai petreceau nesfîrşit de multe alte fapte în ciclurile de frescă italiană sau în suitele de ilustraţii la poezii (în gravură sau în gravura pe lemn) Rubens n-ar fi rămas nici aici mult în urmă, cu întregul său ansamblu de giuvaeruri de la Torre de la Parada. Dar nu e vorba de numărul mare de reprezentări şi nici de prioritatea uneia sau a alteia dintre scene, ci de originalitatea mereu vie a concepţiei şi a redării, pe care sîntem obişnuiţi s-o întîlnim la Rubens pretutindeni. Dacă însă, în acelaşi timp, este vorba de ceva obiectiv nou sau neobişnuit, cu atît mai bine. Nu ne amintim să fi văzut pictat la altcineva, înainte, momentul cînd cele trei fiice ale lui Kekrops descoperă în coşuleţ copilul Erihtonios, în minunatul Rubens al Galeriei Liechtenstein. Trebuie să acceptăm însă că atît în raport cu ceea ce se ştie cît şi faţă de ce nu ştim, el n-a pretins niciodată să povestească, să deseneze şi să picteze în spiritul rigid al antichităţii clasice, ci a creat înainte de toate magia unei apariţii vii, după măsura l u i şi a t u n c i, astfel încît s-a întîmplat să lase să se strecoare şi trăsături care să ni se pară expresia unei veselii subiective. Din această categorie fac poate parte Junona (Galeria din Madrid), care lasă caleaşca cu păuni şi suita s-o aştepte în nori, ca să-l alăpteze pe micul Hercule, şi acel tablou de atelier (München) în care ţăranii cei răi din Lycia sînt vizibil prefăcuţi în broaşte, de faţă fiind Latona. În povestirile mai bogate ale lui Ovidiu sînt prevăzute destule aspecte mitice frumoase şi pline de nobleţe, numai momentul în sine al t r a n s f o r m ă r i i în orice ar fi fost îl poate conduce uşor, prin amestecul momentan de forme, pe pictor (care trebuie chiar, *mutatas*

dicere formas *) spre drumul de ieşire al comicului. Rubens a cunoscut însă aici şi oribilul: în marea „Cădere a îngerilor răzvrătiţi" (München) chipurile aceloraşi personaje cu totul omeneşti trec în clipa aceea în animalic; ei au fost frumoşi şi dintr-o dată devin, văzînd cu ochii, îngrozitori.



Ciudat diferenţiate de tot ce este mitic sînt apoi cunoscutele legende despre Roma antică, pînă la începutul Republicii (Războiul lui Porsenna etc.) deşi, ceea ce le-a făcut demne de a fi înfăţişate a fost tot elementul poetic. Rubens a găsit Italia foarte bogată în pictură, mai ales în freşce cu acest conţinut, indiferent că ele au fost create ca moralităţi sau numai pentru momentul frumos şi patetic înfăţişat şi cu acest dublu sens subiectele îşi păstraseră semnificaţia cosmopolită pînă atunci. După gradul în care îl stimulai, fantezia lui era gata oricînd să se activizeze pentru tot ce era viu. Scenele cu Sabinele au fost pomenite mai înainte, acestea însă nu se petreceau numai în tablouri de şevalet ci şi în cele opt mari compoziţii romane pe care Rubens le-a creat pentru sala principală a palatului regal de la Madrid [46]. La Dresda se găseşte însă cea mai frumoasă versiune a Fugii Clöliei şi a tovarăşelor ei prin Tibru şi aici Rubens a transformat încîntător, aşa cum a ştiut s-o facă şi altădată, o mare acţiune de ansamblu în cele mai neînchipuite motive vii de detaliu (execuţia a fost probabil a lui Diepenbeck). Din arta italiană a acelor zile ne amintim cu plăcere de

---

*) „Despre fiinţe schimbate în noi chipuri" (Primul vers din Metamorfozele lui Ovidiu). În lat. în original.

46 Execuţia în ansamblu pe suprafeţe de pînză s-a realizat fără îndoială cu ajutorul discipolilor din Anvers. Două din schiţele create încă la Madrid, se află la lord Ashburton din Londra (a se compara cu Waagen, *Rubens-Album*).

„Sărbătoarea vîntătorii“ Dianei, de Domenichino (Galeria Borghese) ca de un sunet înrudit venit din depărtare (Şi Van Dyck se pare că a tratat tema Clöliei). Din lumea anecdotică greacă (şi probabil că mai întîi din Valerius Maximus, V, 4) provine scena atît de frecvent reprezentată pe atunci a lui Kimon în captivitate, hrănit la sîn de fiica lui şi salvat astfel de la moartea prin înfometare, aşa-numita bunătate păgînă, la Carità romana. Dintre realizările lui Rubens, cea din Galeria Weber de la Hamburg este socotită cea mai bună. Aici este locul cel mai potrivit pentru a ne aminti şi de „Filemon şi Baucis“ care, cu toată sărăcia lor, i-au găzduit pe zeii Jupiter şi Mercur deghizaţi. Tabloul graţios şi liniştit al Galeriei de la Viena a fost cîndva în mod cu totul inexplicabil atribuit lui Iordaens, a cărui compoziţie grosolană, reprezentînd aceeaşi scenă păstrată într-o gravură mare, dovedeşte limpede cît de puţin ar fi fost capabil să execute lucrarea. Baucis vrea tocmai să apuce o gîscă pentru ospătarea oaspeţilor *(Unicus anser erat* etc. Ovidiu, Metamorfoze, VIII, 684) dar Jupiter refuză cu un gest elegant, în timp ce Filemon se află într-o convorbire serioasă cu Mercur. Rubens n-a pierdut din vedere nici mai tîrziu această pereche de bătrîni vrednici de cinste şi, în teribila fantezie peisagistă „Inundaţia din Frigia“ (tot aici), îi zărim din nou pe amîndoi salvaţi, împreună cu zeii, pe o colină ; acest tablou impunător provine însă din moştenirea maestrului şi a fost dintre ultimele create de el.

Diferite de toate acestea ca destinaţie şi realizare sînt apoi cele şase mari „Istorii ale consulului Publius Decius“, din vremea războiului cu Samniţii. În aceste tablouri respiră un sentiment puternic şi firesc al măreţiei romane aşa cum, de pildă, David şi epigonii lui n-au izbutit să-l realizeze niciodată.
 Destinaţia lor era însă să servească drept mo-

dele pentru covoare, o comandă a unor nobili genovezi, şi în mai 1618 Rubens le-a livrat ţesătoriei respective de la Bruxelles. Cu acest prilej, şi în orice caz cel mai tîrziu atunci, Rubens trebuie să se fi hotărît să nu livreze pentru modelele de covoare, cartoane executate în acuarele cum probabil făcuseră pînă atunci toţi italienii şi flamanzii, ci tablouri complete în ulei. Pentru marele colorist acesta era procedeul cel mai firesc şi singurul care-l putea bucura, iar asemenea picturi, indiferent că rămîneau în posesia maestrului, a beneficiarilor de covoare sau în aceea a ţăsătoriei, păstrau valoarea lor picturală intrinsecă şi ofereau prilej de realizare a unor mărețe gravuri ; covoarele însă puteau fi executate în mai mică măsură sau deloc, ori puteau fi sustrase, la mari depărtări, privirilor oamenilor ; aşa de pildă noi nu mai putem spune dacă şi unde mai există astăzi ţesături cu legende ale lui Decius. Dar fără nici o îndoială că şi în cazul cînd aceste covoare s-ar mai găsi, tablourile în ulei, chiar executate în cea mai mare parte de discipoli, ar fi cu mult preferate. Din cele şase momente înfăţişate — pregătirea pentru sacrificiu, alocuţiunea, respingerea lictorilor, solemnitatea sacră a morţii, bătălia şi victoria cadavrului — în special ultimele trei sînt de un efect cu totul emoţionant. Cu prilejul sacrului funebru, preotul rosteşte formula şi pune mîna stîngă pe capul aproape în întregime acc perit cu haina roşie a eroului şi tot sacru însufleţiţi sînt şi puţinii martori, ba chiar calul de luptă ce aşteaptă şi pare să presimtă sfîrşitul apropiat. Despre pieirea consulului în bătălia călare am încercat să dăm mai înainte o descriere. Şi preamărirea ce se acordă trupului neînsufleţit constituie un moment grandios al cărui efect nu e îndulcit de nici o generoasă melancolie ; sînt învingători şi romani ; femei răpite şi poate destinate sacrificării cu copiii care se vaită sînt tîrîte de păr şi de haine.

Răpirea fiicelor lui Leucip
Ulei pe pînză, 222 x 209 cm.
Alte Pinakothek, München

Diana, Calisto și nimfele
Ulei pe pînză, 202 x 323 cm.
Muzeul Prado, Madrid



dele pentru covoare, o comandă a unor nobili genovezi, şi în mai 1618 Rubens le-a livrat ţesătoriei respective de la Bruxelles. Cu acest prilej, şi în orice caz cel mai tîrziu atunci, Rubens trebuie să se fi hotărît să nu livreze pentru modelele de covoare, cartoane executate în acuarele cum probabil făcuseră pînă atunci toţi italienii şi flamanzii, ci tablouri complete în ulei. Pentru marele colorist acesta era procedeul cel mai firesc şi singurul care-l putea bucura, iar asemenea picturi, indiferent că rămîneau în posesia maestrului, a beneficiarilor de covoare sau în aceea a ţăsătoriei, păstrau valoarea lor picturală intrinsecă şi ofereau prilej de realizare a unor măreţe gravuri ; covoarele însă puteau fi executate în mai mică măsură sau deloc, ori puteau fi sustrase, la mari depărtări, privirilor oamenilor ; aşa de pildă noi nu mai putem spune dacă şi unde mai există astăzi ţesături cu legende ale lui Decius. Dar fără nici o îndoială că şi în cazul cînd aceste covoare s-ar mai găsi, tablourile în ulei, chiar executate în cea mai mare parte de discipoli, ar fi cu mult preferate. Din cele şase momente înfăţişate — pregătirea pentru sacrificiu, alocuţiunea, respingerea lictorilor, solemnitatea sacră a morţii, bătălia şi victoria cadavrului — în special ultimele trei sînt de un efect cu totul emoţionant. Cu prilejul sacrului funebru, preotul rosteşte formula şi pune mîna stîngă pe capul aproape în întregime acoperit cu haina roşie a eroului şi tot sacru însufleţiţi sînt şi puţinii martori, ba chiar calul de luptă ce aşteaptă şi pare să presimtă sfîrşitul apropiat. Despre pieirea consulului în bătălia călare am încercat să dăm mai înainte o descriere. Şi preamărirea ce se acordă trupului neînsufleţit constituie un moment grandios al cărui efect nu e îndulcit de nici o generoasă melancolie ; sînt învingători şi romani ; femei răpite şi poate destinate sacrificării cu copiii care se vaită sînt tîrîte de păr şi de haine.

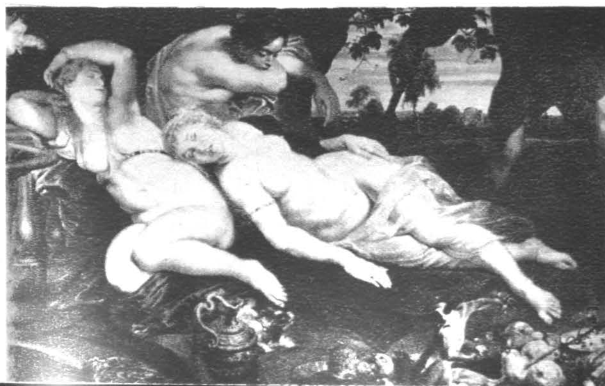
Răpirea fiicelor lui Leucip
Ulei pe pînză, 222 x 209 cm.
Alte Pinakothek, München

Diana, Calisto și nimfele
Ulei pe pînză, 202 x 323 cm.
Muzeul Prado, Madrid



Cele trei grații
Ulei pe lemn, 221 x 181 cm.
Muzeul Prado, Madrid

Simon și Ifigenia





Betsabeea
Ulei pe lemn, 175 x 126 cm.
Galeria de artă, Dresda

Filemon și Baucis
Kunsthistorisches Museum, Viena



Lupta amazoanelor
Ulei pe lemn, 121 x 165 cm.
Alte Pinakothek, München

Inchinarea magilor
Ulei pe lemn, 447 x 235 cm.
Muzeul regal, Anvers

Drumul calvarului
Ulei pe pînză, 560 x 350 cm.
Muzeul regal, Bruxelles



Lovitura de lance
Ulei pe lemn, 424 x 310 cm.
Muzeul regal, Anvers

Inălțarea crucii
Ulei pe lemn
Panoul central : 462 x 341 cm.
Fiecare voleu : 462 x 150 cm.
Catedrala din Anvers







Coborîrea de pe cruce
Ulei pe lemn
Panoul central : 420 x 310 cm.
Fiecare voleu : 420 x 150 cm.
Catedrala din Anvers

Madona cu sfinți
Ulei pe lemn, 211 x 115 cm.
Biserica Sf. Jacques, Anvers.

Fecioara venerată de îngeri și sfinți
Ulei pe lemn, 474 x 286 cm.
Muzeul din Grenoble





Altarul Sf. Ildefons
Ulei pe lemn, panoul central : 352 x 236 cm.
fiecare voleu : 352 x 109 cm.
Kunsthistorisches Museum, Viena

Intoarcerea fiului risipitor
Ulei pe lemn, 145 x 225 cm.
Muzeul regal, Anvers.





Martiriul Sf. Liévin
Schiţă, Muzeul Boymans–van-Beuningen, Rotterdam

Înălțarea Mariei
Muzeul regal, Bruxelles





Ignațiu de Loyola

Ulei pe pînză, 224 x 135 cm.
(Atelierul lui P. P. Rubens)
Muzeul Brukenthal, Sibiu

Din majoritatea seriei de covoare, fără îndoială că existența modelelor mari pictate în ulei nu se mai poate dovedi dar din schițele în culori provizorii care sînt răspîndite în lumea întreagă și nu numai în galerii ci și în colecții particulare aproape de nedepistat, nu se poate mîndri astăzi nimeni că a văzut majoritatea. Un ciclu de istorii ale lui Constantin cel Mare (pentru Maria de Medici ?) pare să mai existe încă sub forma covoarelor, mai există de asemenea și gravuri izolate pe această temă, dar schițele respective stau ascunse în proprietăți particulare, ca și cele opt schițe ale istoriei lui Ahile, în colecții engleze (Pentru Carol I) care au ajuns să fie executate în covoare sau fuseseră destinate acestora ; gravuri tîrzii și arbitrare trebuie să ne înlocuiască informarea despre ele. În schimb s-au păstrat dintr-un ciclu important, sortit tot covoarelor, toate cele nouă tablouri pictate : este cel menționat mai înainte cu „Biruința credinței", și asupra lui vom mai reveni.

Rubens însă cunoștea și valoarea cartoanelor unor alți mari maeștri și el a fost cel care l-a determinat pe regele Carol I al Angliei să cumpere cartoanele lui Rafael cu faptele apostolilor. Cînd s-a înstrăinat colecția regală după căderea lui Carol, Cromwell a parcurs-o, s-a oprit în fața lor și a spus : pe acestea le păstrăm. Și astfel această minunată comoară se află pînă astăzi în stăpînirea Angliei.

Alegoria în sensul cel mai larg al cuvîntului ocupă la Rubens un loc atît de vast încît în galeriile mari nu poți să-i scapi ; de aceea oricine îi poate face pentru aceasta proces artistului, anume că a servit unei „mode" atît de desuete astăzi. Ar trebui să răspundem în primul rînd că de pildă întreaga sculptură monumentală de astăzi (și în unele împrejurări și pictura monumentală) nu se poate lipsi niciodată de alegorie și că ar fi pierdută fără ea. adică fără a lua mereu — destul de
 mult ajutor de la abstracțiune. Ar fi

însă inutil să justificăm aici alegoria în pictura trecutului, să întreprindem „salvarea onoarei ei". Nu avem decît să facem simpla constatare cum această colosală premisă a oricărei arte de atunci a devenit şi la Rubens unul din stimulenţii cei mai puternici care l-au ajutat să desfăşoare viaţă şi frumuseţe şi cît de bine se simţea puternica lui fantezie cu acest prilej. Avem de-a face cu lumea occidentală de formaţie umanistă în mijlocul căreia, de pildă „Tabla lui Cebes" făcea de mult parte din manualele de şcoală : o scrisoare provenind probabil din antichitatea tîrzie în care apare un mare număr de alegorii moralizatoare şi intelectuale înfăţişate ca acţionînd şi vorbind chiar de atunci într-un tablou cuprinzător. La creşterea în continuare, cu totul incredibilă, a alegorismului în decursul secolului XVI, Rubens nu poate fi luat în considerare în ceea ce priveşte cantitatea noii invenţii, în schimb există la el selecţia, o însufleţire cu totul nouă şi adesea efectul cel mai armonios.

El trebuie să fi crescut încă la Anvers în vecinătatea alegoriei, iar în Italia ea l-a înconjurat din toate părţile în arta trecutului şi în cea existentă, în poezie şi în literatură, în decorarea somptuoasă a tuturor festivităţilor şi palatul dogilor de la Veneţia, leagăn clasic al dezvoltării ei, a făcut-o să prospereze din plin, mai ales alegoria politică în pictură. În detaliu lumea alegoriei era alcătuită pe de o parte din personificări liber create ale tuturor forţelor, însuşirilor, impulsurilor, stărilor, locurilor şi popoarelor iar pe de alta din cunoscutele figuri ale unor făpturi străvechi, divine sau demonice, care erau de mult socotite ca reprezentante ale unor asemenea forţe, însuşiri etc. Posibilitatea şi poate înalta ei frumuseţe era determinată de o existenţă liniştită şi Paolo Veronesee rezolvase, de pildă, admirabil şi liber această problemă cu figurile şezînd pictate pe plafonul din Sala del Collegio (Palatul dogilor). Nenumăraţi alţii însă plasaseră o parte

din figurile alegorice între ele iar altele în opoziție, în *mișcare* ba chiar în *sentiment* și în sfîrșit pe altele le amestecaseră în relațiile unor oameni istorici. În acest punct însă se arătau extrem de potrivite să preia ele însele partea cea mai importantă a acțiunii, mai ales cea lăuntric-emoționantă, să reprezinte stimulenții acțiunii și pe acest drum temerar a mers Rubens cu mai mult curaj și succes decît oricare dintre compatrioți. Trebuie amintite mai întîi cîteva alegorii mai *generale*, s-ar putea spune anonime, care dau viață unui gînd, unui sentiment și care erau comune lumii culte și ușor de înțeles în tablou, ele s-ar putea numi și „moralități". Încă în Italia, Rubens începuse cu o temă, care merge apoi de la frumosul exemplar original (Dresda) mai departe în variante : un erou puternic în zale antice, (care n-avea trăsăturile ducelui Vincenzo de Mantua și care în general nu era în mod obligatoriu un portret) este încoronat de o *Victorie* înaripată, pe care o cuprinde, în timp ce Beția, Voluptatea și Invidia cad la pămînt[47]. Un interes mult mai mare trezesc acele tablouri (în mai multe variante) care înfățișează *viața omenească* amenințată pînă atnuci de Marte și de Furii și protejată de Minerva. Pentru a înfățișa însă această fericire a vieții pămîntești, sub forma unei familii sub cerul liber, a trebuit într-adevăr un suflet vizionar de artist ca acela al lui Rubens: «o figură

[47] O variantă puțin atrăgătoare, în fond o natură moartă cu figuri eroice, în care eroul și Victoria stau pe cadavre și tot restul marelui tablou este umplut cu grămezi de arme și mijloace de apărare, (Pinacoteca din München, tablou de atelier). Și în Galeria din Viena, un triumfător încoronat de Victorie, condus de Minerva stînd, de asemenea, în modul cel mai crud, tot pe cadavre, cu piciorul drept sprijinit pe umărul unuia din ele, de data aceasta un original finisat admirabil. Într-un tablou important de mînă proprie din Galeria de la Kassel, cadavrele pot fi sosotite alegoriile întruchipînd invidia și dezbinarea. — Intr-o variantă (proprietate particulară, Paris), un amoraș îi scoate pe furiș eroului sabia din teacă.

femenină aproape goală, strîngînd un sugar la piept, este înconjurată de o familie numeroasă, căreia Pan, adăpostit de ramurile unui copac, îi oferă fructe» — aşa sună descrierea scurtă a tabloului de la Pinacoteca din München ; cît merită însă osteneala să studiezi mai îndeaproape ansamblul şi detaliile acestei familii ! O variantă foarte frumoasă este tabloul de la National Gallery pe care Rubens l-a oferit lui Carol I şi aici te încearcă sentimentul că în grupul familiei fericite avînd (aici mai mult) caracter bahic, ba chiar în figura lui Marte care se retrage, sînt evocate personalităţi bine determinate. În altă parte, un admirabil şi calm grup familial — înfăţişat pînă la bunic, — priveşte la dansul şi cîntecul din tamburină a patru copii goi, fără a bănui că sus, în văzduh, Minerva trebuie să lovească cu toată puterea o Furie ameninţătoare. (Acest tablou, vădit excelent, ne este cunoscut doar dintr-o fotografie). Nu trebuie să ne aşteptăm să găsim fixată pretutindeni aceeaşi semnificaţie a unei figuri alegorice ; de pildă Minerva care apare acolo ca protectoare a fericirii lumeşti se înfăţişează şi ca personificare a datoriei militare, a eroismului şi anume în acel tablou de mînă proprie de la Uffizi care este denumit în mod greşit „Hercule la răscrucea hotărîtoare". Un tînăr eroic, stînd lîngă Venus (sau personificarea fericirii pămînteşti) este luat de mînă de către Minerva şi iată că-l aşteaptă deja armele şi un servitor cu calul de luptă ; pe deasupra lui Venus pluteşte Cupidon, al Minervei, Saturn sau zeul timpului, cu secera şi, de o parte, mai spre spate, două tinere doamne aşteaptă emoţionate decizia. Prezenţa unor trăsături portretistice nu se poate dezminţi de data aceasta nici în chipul lui Venus şi probabil nici în acela al fetelor ; cu eroul există, neîndoielnic, o legătură, şi Rubens era aici părtaşul unui secret. Pînă şi din ultima perioadă a vieţii lui mai provine o glorioasă mărturie pentru faptul că a voit şi a trebuit să redea adevăruri şi sentimente serioase şi

adînci chiar în tablouri care astăzi sînt socotite „triviale“ : este minunata „Alegorie a războiului“, de mînă proprie, din Palazzo Pitti, pictată în 1638 pentru arhiducele Ferdinand II de Toscana. Interpretarea detaliată o avem într-o scrisoare adresată pictorului și concetățeanului Justus Sustermans care trăia la Florența, fără îndoială pentru a fi transmisă înaltului beneficiar. Aici Marte și Venus sînt încă, în sensul mitologic, soț și soție, dar Marte se smulge furtunos de lîngă ea și amorașii ei, iar de sus, din văzduh, trage de veșmîntul său Alecto, cu o torță ; alte Furii care se năpustesc semnifică ciuma și foametea ; deja călcate în picioare se află pe jos Armonia, întruchipată într-o femeie cu lăută și Fericirea familială, înfățișată ca o mamă cu copilul în brațe ; meșterul zidar zace deja ucis, cu compasul în mîna înțepenită, căci războiul distruge frumoasele construcții ale păcii. În stînga se vede templul lui Ianus deschis și o privire prin mijloc, în depărtare, lasă să se vadă bătălia care a început. «Acea femeie îndurerată însă, (este cea cu coronamentul zidului, care se grăbește pe urmele lui Venus), în veșmînt negru, cu vălul rupt și cu toate bijuteriile și celelalte giuvaeruri smulse, nefericita Europă care îndură de atîția ani jaful, rușinea și mizeria... Simbolul ei este acel glob purtat de un îngeraș sau de un geniu, cu o cruce deasupra, care semnifică lumea creștină». La sfîrșit, acele cuvinte adînc simțite pe care Waagen le-a mai adăugat acestei descrieri: „Acest tablou este cel mai frumos, cel mai artistic monument pe care Rubens ni l-a lăsat, puțin înainte de încheierea drumului său pămîntesc, din compasiunea profundă a sufletului său nobil și mare (ce cunoscuse, într-o lungă viață, dînd și primind, culmea cea mai înaltă pe care o dăruiesc arta și știința), cu neînchipuita durere a timpului său, pricinuită de războaie, atît în patria lui, cît și, mai mult, în nefericita Germanie“.

Rubens şi-a mai exprimat dorinţa, într-un prietenos post-scriptum la scrisoarea către Sustermans, ca acesta să retuşeze tabloul „acolo unde din întîmplare (prin stricarea pricinuită de transport) sau din neglijenţa mea, ar fi necesar". Din fericire această operă minunată a fost şi a rămas pînă astăzi admirabil păstrată, veşnică şi neuitată imagine de frontispiciu pentru războiul de trizeci de ani, creată de mîna celui care a avut singur, în sensul cel mai înalt, vocaţia s-o realizeze.



În afară de aceasta, Rubens a mai dobîndit o faimă deosebită prin vaste picturi istorice, în care sînt chemate să ajute în număr mare nu numai figuri alegorice, ci adesea compoziţia întreagă, care pare transformată într-o existenţă, mai mult sau mai puţin ideală, sau este situată în afara realităţii istorice. Astfel a luat naştere între 1621—1625 Galeria din Luxembourg, cu 21 de tablouri, povestea transfigurată a vieţii reginei-văduve a Franţei, Maria de Medici (Luvru).

Ca pictor de teme istorice, secolul nostru i-ar fi stabilit fără îndoială maestrului de la Anvers un alt program. Mai întîi ar fi trebuit să înfăţişeze toată istoria trecută a Brabantului şi a restului Flandrei, realist şi în costume foarte exact reprezentate, tot astfel şi vechile bătălii, mişcările populare, serbările ş.a. — Dar toate acestea nu din exigenţă picturală, ci din spirit patriotic şi chiar al progresului, pentru că nu este vorba de ceea ce ar fi putut simţi într-adevăr lumea de altă dată, ci de reprezentările de astăzi despre trecut, care-şi au izvoarele în acele cărţi şi scrieri ale zilei care sînt întîmplător citite de oameni. El ar fi trebuit să reprezinte nu patosul lui, ci pe al altora. Mai departe, i-ar fi revenit să înfăţişeze, redate din nou exact în ceea ce priveşte costumele şi locul, fapte, însă fapte, importante doar prin consecinţele lor, iar pe acestea i-ar fi fost imposibil

să le picteze : documente oficiale, mai ales constituţii, prezentări de planuri desfăşurate ale unor clădiri importante şi altele ca acestea. În mod special ar fi trebuit însă să anticipeze un cunoscut pictor belgian, mai nou în ceea ce priveşte relaţiile precursorilor săi în artă cu mărimile şi nobilii lumii, începînd cu Jan Van Eyk în calitate de şambelan al lui Filip cel Bun ; dar înainte de toate ar fi trebuit să ilustreze dramele lui Shakespeare, apoi să-l picteze pe Shakespeare însuşi, poate chiar în clipa cînd scria monologul lui Hamlet.

Am putea continua cu multe deziderate de felul acesta. Rubens nu s-a luat însă după pretenţiile opiniei dominante de atunci ci a acceptat absolut liber comanda unei prinţese străine pe care tot atît de bine ar fi putut-o refuza. Această comandă însă îi plăcuse şi marea majoritate a scenelor respective dovedesc pe loc şi limpede că într-adevăr acesta era şi motivul : în esenţă, pentru că a putut să redea şi să imagineze scenele. Ca urmare, trebuie să fim în toate împrejurările recunoscători că, în general, Galeria Luxembourg există.

S-a cerut, de nenumărate ori şi forţat artei din diversele epoci şi civilizaţii, să fie expresia anumitor întîmplări, pentru că acestea (uneori iarăşi doar prin consecinţe) aveau însemnătate pentru puterea respectivă, care credea mai ales că astfel putea fi „imortalizată". Arta obişnuia să se supună şi pentru că în asemenea împrejurări puterea se va fi dovedit mai mărinimoasă decît de obicei ; poate că au şi fost timpuri şi împrejurări de supunere generală, căreia nici artistul nu putea să i se sustragă. Deosebit de îndoielnic stau lucrurile pentru artă cînd aceasta serveşte, în mari tablouri narative, unei opinii dominante a cărei tendinţă, fie ea patriotică, politică sau confesională, este picurată cu patos în capetele şi trăsăturile personajelor principale ; opinia respectivă nu este însă oricum, veşnică, ci supusă fluctuaţiilor vremurilor şi tablouri uriaşe, supraîncărcate cu senti-

ment, devin într-un timp nu prea lung ininteligibile. De o asemenea modificare Galeria Luxembourg nu trebuie să se mai teamă. Acea strălucită viață pămîntească zugrăvită aici rezidă foarte limpede, atît moral cît și fizic, în momentul și detaliile fiecărui tablou în parte și acționează prin prezența ei fără să-l trimită pe privitor la o lectură sau mentalitate care-l așteaptă afară. Indiferent care ar fi relația privitorului de astăzi cu conținutul obiectiv al ciclului, arta a rămas artă chiar în limitele acestui gen de serviabilitate de curte și dovedește că spețа ei este nemuritoare. Însă pentru că regina și opozanții ei au fost cam de aceeași măsură, dar fără ca cei din urmă să fi atras un Rubens de partea lor, Maria de Medici rămîne în fața ochilor noștri cu avantajul deplin și „nedrept" al unei strălucite preamăriri legendare. Evenimentele umilitoare ale vieții ei — între care răsturnarea și uciderea celor ce-i erau mai apropiați — au fost trecute cu vederea și în ceea ce se povestește despre ea există și va exista totdeauna dreptate. Memoriile și Pasquille-ul acelei epoci sînt citite de puțini (și nu de plăcere), în schimb marele ciclu de tablouri strălucește în fața tuturor privirilor.

Fără îndoială că ici colo Rubens și-a plătit tributul unei epoci căreia-i plăcea să pară misterioasă, precum și culturii ei, prin faptul că pentru figuri izolate interpretarea rămînea încă de pe atunci discutabilă, dar răspunderea pentru aceasta trebuie să-i revină sfătuitorului în ale alegorismului, care-și avea și el cuvîntul de spus. Instructiv este că Rubens a folosit alegoriile pe cît a putut de moderat, iar în toate istoriile lui romane, de pildă, cea a lui Decius inclusiv, nu le-a utilizat de loc, pentru că tot patosul acestora, cu toate motivele lui, se putea reda deplin prin figuri și acțiuni omenești. În schimb Maria de Medici nu putea acționa deschis, ci putea doar să sfătuiască, să hotărască, să participe la ceremonii, să vină învingătoare călare și poate o dată să fugă

noaptea, astfel că impulsul şi decizia pentru tot ceea ce se întîmpla au fost de preferinţă transmise în alegorii şi asupra unor zeităţi romane folosite alegoric. Gallia îl sfătuieşte cu toată convingerea pe Henric al IV-lea să privească tabloul Mariei adus de Amor şi Hymen pe puntea de debarcare de la Marsilia. Gallia şi Massilia se grăbesc în întîmpinarea ei ; mai departe noul născut, Ludovic al XIII-lea, este dat în braţele geniului sănătăţii ; la ceremonia jurămîntului de credinţă, după moartea lui Henric, se vede lîngă silueta Galliei şi aceea a „Regentei" care-i predă reginei cîrma statului ; în tratativele prilejuite de diferendele dintre mamă şi fiu, Mercur trece fără nici o constrîngere printre doi cardinali ; Pacea, înfăţişată ca o femeie puternică, stinge nişte torţe şi în sfîrşit Timpul, sub înfăţişarea lui Saturn, ridică adevărul la lumină. În f i g u r i l e r ă u l u i, Rubens este tot atît de bogat ca în cele ce întruchipează ceea ce este vrednic de laudă : facem cunoştinţă cu Dezbinarea, Invidia, Ura, Furia, Ignoranţa, Bîrfa etc, într-o mişcare violentă, iar Rebeliunea este întruchipată de o Hidră cu mai multe capete. Toate acestea însă merg împreună într-o ciudată armonie, cu domni şi doamne de la curte şi din nobilimea înaltă, cu demnitari de toate gradele în costumul pitoresc al timpului, cu soldaţi, servitorime ş.a., şi atunci te întrebi, gînditor, cum s-ar împăca respectivele alegorii cu uniformele şi costumele de astăzi, mai ales cu fracurile negre. La Rubens însă — odată acceptate, concepţia lui şi a reginei, ele sînt în cea mai mare parte aplicate cu o justeţe care nu înşală. Fără îndoială că ni se înfăţişează şi cîte un motiv foarte plicticos, ca aşa-numitul „Majorat al lui Ludovic al XIII-lea", în care mama şi fiul stau la capătul frumos împodobit al unei nave, iar el ţine în mînă mînerul cîrmei, în timp ce mai multe virtuţi trebuie să vîslească sau să se ocupe de pînze şi Gallia cu Globus şi o spadă în flăcări se înalţă ameninţătoare, ceea ce altor

ţări trebuie să le fi displăcut ; sus în nori, două zeiţe ale gloriei suflă de pe acum în trompete şi în trîmbiţe ; însă ce admirabil este gîndită, aproape numai în formă alegorică, „Educaţia reginei“ ! Execuţia este, după cît ne amintim, doar mijlocie, a discipolilor, iar în ceea ce priveşte întreţinerea tuturor acestor tablouri, numai în vremurile noastre au trecut peste ele două mari restaurări ; acest tablou este însă salvat de gîndire. Într-o peşteră răcoroasă cade de sus lumina soarelui şi un şuvoi de apă — izvorul Castaliei ; în umbră şi clar-obscur stă Minerva şi o învaţă pe tînăra prinţesă să scrie iar gestul lui Mercur ce coboară plutind repede în jos cu un beţişor trebuie interpretat ca transmiterea elocinţei ; în faţă, Apolo cîntă la contrabas. Pe partea luminată a peşterii în faţa tuturor acestora, cele trei graţii în plină lumină, dintre ele cea mijlocie oferă o cunună, iar de la ele abia porneşte lumina reflectîndu-se asupra întregii ştiinţe şi învăţături ; această frumoasă şi desigur conştientă simbolică nu o vom mai întîlni nicăieri în altă parte. Mai există şi alte asemenea momente bogat înzestrate cu alegorii pentru că trebuia concret reprezentată o s i t u a ţ i e dominantă g e n e r a l ă şi cu acest prilej trebuie să credem că pătimaşa regină făcuse în faţa lui Rubens cele mai subiective afirmaţii, anume că toată lumea, cu excepţia celor răi, fusese în vremea aceea, mulţumită şi fericită. În acest sens trebuie conceput admirabilul „Olimp“, care poartă, în succesiunea tablourilor, titlul *Effets du gouvernement de la reine* *, şi tot astfel printre tablourile mai tîrzii aşa-numita *Félicité de la Régence* ** în care nu se găsesc decît abstracţiuni, cu excepţia reginei însăşi care se află pe tron sub înfăţişarea Justiţiei. În paranteză fie spus, aici este slăvit şi mecenatul reginei : „Belşugul“ şi „Prosperitatea“ *(Prospérité)*, ***

* „Consecinţele guvernării reginei“.
** „Fericirea Regenţei“.
*** În limba franceză în original.

femei mature şi prietenoase împart medalii, cunune de lauri etc. geniilor artelor frumoase — reprezentate prin trei putti la baza tronului — iar la picioarele ei Ignoranţa, Bîrfa şi Invidia stau ghemuite la pămînt. Întreg tabloul, executat cu uşurinţă, însă de un admirabil efect, datorită dispoziţiei sale simetrice ascunse este replica profană a unei icoane cu putti muzicieni la picioarele unui tron al Fecioarei. Uneori situaţia figurilor izolate aici este foarte nedefinită, ele putînd să fie trecute atît în suita curţii cît şi în lumea ideală : regina din tabloul în care soţul îi oferă globul albastru cu crini ca simbol al regenţei, este însoţită de două femei frumoase care reprezintă aici clar virtuţi, iniţial însă fuseseră gîndite doamne de onoare pentru că pe partea cealaltă, regele este însoţit de militari. Cînd e vorba de funcţii religioase, alegoriile sînt limitate la minimum : Maria de Medici este solemn căsătorită încă la Florenţa cu unchiul ei arhiducele Ferdinand I, *per procura*, şi aici numai purtătorul trenei ei (Hymen) este un copil de zeu ; în schimb tabloul mai are un adaos semnificativ : pe altar, în spatele cardinalului-legat se ridică un g r u p d e m a r m u r ă reprezentîndu-l pe Dumnezeu-tatăl şezînd, cu trupul neînsufleţit al lui Christos pe genunchi ; la Florenţa există mai multe asemenea grupuri, de pildă unul executat chiar de Baccio Bandinelli şi pentru Rubens era probabil suficient să indice localitatea în care se oficiase festivitatea ; era un simbol al locului, ca de pildă într-un alt tablou, zeul fluviului Arno. Deasupra „Încoronării reginei“ el s-a mulţumit cu două genii ale belşugului şi a lăsat în schimb, în acest tablou reprezentînd o ceremonie, unul din cele mai frumoase din lume, să se desfăşoare întreaga viaţă individuală a participanţilor, cu mişcările lor nestînjenite şi înclinaţia firească a unor capete frumoase şi expresive. Mult mai puternică este apoi imixtiunea
 personajelor alegorice cu prilejul jurămîntului

de credință adus văduvei domnitoare, după moartea lui Henric și s-ar putea renunța la întreaga jumătate a tabloului, care este consacrat acestui element, (între altele și purtătorii prin văzduh a regelui de către Jupiter și Saturn, complet lipsită de frumusețe); iar mai frumos și de efect este grupul de curteni care, prosternat în fața tronului, jură credință. Dacă s-ar pune însă problema de a se înfățișa, în general, eventualitatea superiorității unei redări alegorice asupra celei conforme cu realitatea, atunci să ne întrebăm cum s-ar fi putut reda mai emoționant debarcarea unei tinere stăpînitoare la țărmul noii ei patrii în limitele condițiilor și împrejurărilor realității, după ce Rubens a creat tabloul strălucitor de frumusețe al Primirii Mariei de Medici la Marsilia". Dacă Maria ar fi fost cea mai mare prințesă din toate timpurile, și i-au lipsit multe pentru a fi așa, poate că și cea mai severă estetică s-ar extazia în fața acestei lucrări și ar declara alegorismul unor asemenea minuni singur în stare și demn de ceva.

A doua mare întreprindere care desigur că ar fi făcut parte din același gen istoric-alegoric, Viața regelui Henric al IV-lea" a rămas neîmplinită, ca urmare a căderii reginei văduve. Cele două schițe uriașe de la Uffizi, cu bătălia de la Ivry și intrarea în Paris [48] permit cea mai înaltă intuire a acelei plenitudini de forță pe care Rubens ar fi dat-o la iveală în ciclul acesta și regretul că faptul nu s-a produs nu este numai o problemă a istoriei artei ci și

---

[48] Pornind de la motive principale ferm dobîndite, în aceste uimitoare picturi Rubens era totuși gata să răstoarne din nou și să modifice restul; înveți să-l cunoști în mijlocul focului luptei cu propria lui creație; pînă una alta totul este încă de mînă proprie și nu se poate vedea cum ar fi putut fi implicați discipoli care să finiseze lucrarea. Pentru un plan diferit al „Intrării în Paris", precum și pentru schițe legate de alte imagini ale ciclului, se pot consulta comparativ cercetări și date mai noi.

a națiunii franceze. În locul acesteia a primit Anglia, în schimb, biografia picturală idealizată a unui rege, la care Rubens a ținut, în mod sigur, mult mai puțin, în vreme ce pentru Henric al IV-lea trebuie să fi avut o mare simpatie.

Marile picturi alegorice pentru glorificarea regelui Iacob I al Angliei, de pe tavanul sălii festive de la Whitehall din Londra, comandate de regele Carol I, realizate în schițe la 1629, terminate și livrate apoi în 1635, nu ne sînt cunoscute nici în original nici în reproduceri și sîntem siliți să trimitem spre consultare la datele altora. Ele trebuie să fi fost executate întocmai ca tablourile pentru tavanul palatului dogilor din Veneția în ulei pe suprafețe mari de pînză care se fixau apoi la fața locului, într-un mod oarecare.

Nu ne-a fost dat să cunoaștem tablouri terminate ale lui Rubens pe tavane sau bolți și ca urmare întreaga lui artă de redare a vederii de jos în sus. Ne este de asemenea greu să credem că el, a cărui compoziție pentru suprafața verticală a fost atît de perfectă și adecvată, s-ar fi consacrat cu plăcere acestei lumi de figuri mult și întotdeauna date în racursiu. Dar el trebuie să fi fost totuși solicitat din toate părțile s-o facă, pentru că gîndurile, compoziția și stilul marelui maestru trebuie să fi fost preferate înainte de orice, iar marele număr de schițe în culori păstrate, destinate a fi privite de jos în sus, avînd conținutul cel mai diferit și cel mai variat grad de finisare, dovdesc că el a acceptat într-adevăr multe comenzi de acest gen chiar dacă a lăsat finisarea pe seama discipolilor și personal n-a urcat niciodată pe o schelă. Antecedentele cum le cunoscuse el în Italia erau de genurile cele mai neînchipuite, căci acolo se pictase de mult și de toate pe bolți și pe soffitti iar pentru pictura în racursiu, acolo nu era nimeni prea bun, „Veneția încoronată de Glorie“, a lui Paolo, de pe tavanul din Sala del maggior
 consiglio trebuie să-i fi dat și lui Rubens mult

de gîndit. Față de marea răspîndire a schițelor lui Rubens în general, sîntem limitați aici doar la cîteva constatări [49]. La Luvru, în colecția Lacaze se poate vedea Sacrificiul lui Isac, Abraham și Melhisedec, Încoronarea Mariei, Înălțarea crucii, probabil planuri pentru o cupolă de biserică. La Viena, Galeria Academiei posedă un număr de schițe pentru soffitte și de asemenea lucruri foarte bune, Galeria Liechtenstein ; aici se află planul magistral pentru un Mercur care o aduce pe Psyhé în fața lui Jupiter, apoi pentru un soffitto mai lunguieț : Apolo și Diana care zboară peste cerul înțesat de alte figuri în mișcare, apoi în cerc un Olimp văzut de jos în sus. La Ermitaj sînt foarte lăudate schițele pentru tavanul de la Whitehall iar la National Gallery se găsește magistral pictată și cu ardoare o schiță aproape rotundă, cu apoteoza lui Iacob I, sau cum cred alții al lui Wilhelm de Orania Taciturnul ; aceasta semăna însă mai puțin cu scena corespunzătoare de pe tavanul de la Whitehall cît mai ales cu un tablou proprietate particulară engleză, în care personajul este ridicat în aer de două figuri alegorice. Pentru cupola unei biserici a ordinului Minoriților fusese, fără nici o îndoială, destinată „Gloria Sfîntului Francisc din Paola" (Dresda ; variantă la München) ; sfîntul plutește liber în văzduh ; în părți, pe o arhitectură bogată și sisteme de trepte, sînt grupați credincioși care se roagă, convalescenți, bolnavi și posedați ; în exemplarul de la Dresda întreg ansamblul este redat într-o tonalitate principală de galben, cu aluzie la cîteva din viitoarele culori principale ; și exemplarul de la München este „o schiță în griuri, parțial colorată".

Întorcîndu-ne din nou la reprezentările istorice cu ajutorul alegoriilor trebuie să mai vor-

---

[49] Despre vechile picturi ale bolților din biserica iezuiților de la Anvers am spus mai înainte, ceea ce a fost mai necesar, și tot astfel despre povestea lui Psyché, de pe tavanul unui dormitor de la Greenwich.

bim despre un gen destul de frecvent de portrete ale căror cadre erau înconjurate, după gustul patetic al timpului, cu virtuțile personale ale personajului, cu împrejurări și localități precum și cu embleme. În gravura pe lemn se cultivase de mult acest gen și la încadrările blazoanelor și al titlurilor de cărți existase o multiplă preocupare pentru el ; Rubens însă, cu profilul învingătorului său pe colina albă Bucquoy, încadrat de lauri, bogat și în chip strălucit înconjurat de figuri mitologice și alegorice a realizat un efect mult superior tuturor predecesorilor și succesorilor săi ; ca model pentru gravorul Vorsterman el a pictat cu grijă tabloul într-un grisaille, care mai există încă la Ermitaj [50].

Un alt prilej tardiv însă de mare importanță pentru modul de exprimare istoric-alegoric a fost apoi acela al splendidelor decorații, arcuri de triumf, construcții decorative etc., care au fost ridicate pentru primirea cardinalului-infante, pentru acel *Introitus Ferdinandi* (17 aprilie 1635) în piețele și străzile de la Anvers. De conținutul lor se ocupă savantul prieten Gervatius ; Rubens dădea toate indicațiile, pentru partea artistică, el a lucrat de asemenea și la execuție iar pentru cîteva dintre lucrări, muzeul din Anvers și Ermitaj păstrează schițele sale în ulei și pe cele ale lui Van Thulden. Dintre marile suprafețe pictate care făceau parte din ansamblu și care mai exprimau în afară de slavă și bune urări patriotice, se păstrează mai multe și în alte galerii. Astfel, la Viena, întîlnirea celor doi prinți Ferdinand (cel al Spaniei și cel al Austriei) înainte de bătălia de la Nördlingen, în prezența lui Danubius, care stă liniștit, culcat în față și prezice sfîrșitul apropiat la două femei alegorice (dintre care una, probabil Germania, are trăsăturile Helenei) ; tot acolo

---

[50] Pentru această informație și impresia ei vizuală mulțumim biografiei bogat ilustrate a lui Rubens din seria *Künstlermonographien* de Knackfuss, care ne-a fost de folos în multe privințe.

două mari figuri eroice de detaliu din casa Habsburg. La Bruxelles, şi chiar de mînă proprie, portretele lui Albert şi al Isabellei ; la Dresda acel *Quos ego!* menţionat mai înainte, ameninţarea zeilor vînturilor de Neptun prin care se exprimă simbolic faptul că în timpul călătoriei pe mare a cardinalului-infante o furtună se potolise pe Marea Mediterană. În schimb, un tablou principal frumos, infantul călare însoţit de Victoria, care consolează figura îngenunchiată în faţa lui simbolizînd „Flandra" nu mai este după ştiinţa noastră cunoscut decît dintr-o schiţă şi o gravură. Dar toate aceste minuni rămăseseră expuse vreme mai îndelungată în faţa întregului popor şi faima modului lor de a povesti nu s-a restrîns, de rîndul acesta, numai asupra acelora care aveau acces la palate ca Luxembourg şi Whitehall.

N-a fost aşadar o minune dacă mărimile din restul lumii au dorit pentru acest gen de preamărire a persoanei, familiei şi ţării lor o veşnică disponibilitate a lui Rubens — dacă au sperat să întîlnească chiar după moartea maestrului în atelierele din Anvers încă o forţă moştenită, orientată în direcţia aceasta — şi că într-adevăr s-a găsit într-unul din aceste ateliere un pictor care şi-a închipuit că poate satisface asemenea dorinţe.

Era Jacob Jordaens ; doisprezece ani după moartea lui Rubens (1652) el a pornit să zugrăvească, într-o sală mijlocie cu opt laturi a palatului oranic din pădurea * de lîngă Haga gloria stadthouderului Frederic Henric, mort cu cinci ani înainte, în vreme ce alţii şi anume pictorii olandezi au preluat [51] celelalte suprafeţe ale

* În limba olandeză în original : Bossch = pădure.

[51] Şi Theodor Van Thulden a pictat aici mai multe scene, dar acesta, născut în pădurea princiară olandeză, a fost unul din cei mai importanţi discipoli ai lui Rubens şi una dintre ajutoarele principale la realizarea lucrării *Introitus Ferdinandi.* Noi credem că modul lui de a compune se deosebeşte, în avantajul lui, de cel al lui Iordaens.

sălii şi le-au umplut cu înfăţişarea restului vieţii prinţului de la naşterea sa. Se ştie că pictura Olandei nu excela într-o compoziţie ideală şi la aceasta se mai adăuga acum savantlîcul greoi olandez ; în ce măsură a contribuit şi văduva lui Frederic Henric, Amalia de Solms, la alegerea scenelor rămîne nesigur. Dar poate că celebrul artist din Anvers putea să echivaleze tot restul prin tabloul său principal de mari proporţii. Astăzi încă menţinut în stare foarte bună, acest tablou (de 24 picioare * lăţime, 27 picioare înălţime) pare a fi atît în numeroase detalii cît şi în forţa coloritului şi al tonurilor de un efect excepţional. Trebuie să-l apreciem în parte după o schiţă celebră în culori de la Muzeul din Bruxelles, cît şi după o gravură mare mai nouă.

Acum este însă locul să arătăm că paleta singură nu este suficientă chiar atunci cînd nu se află mult în urma celei a lui Rubens, şi tocmai pornind de la acest tablou s-ar putea recunoaşte cel mai sigur înaltele însuşiri ale alegoriilor lui. Pompa imensă, îngrămădită, este duşmanul cel mai mare al impresiei artistice ; peste toate, în perioada dintre schiţă şi tabloul mare, finisat, Jordaens s-a lăsat influenţat, împingînd supraîncărcarea, în mod surprinzător, pînă la punctul culminant. Motivul principal este atelajul cu patru cai ce-l întîmpină pe privitor şi care trage carul triumfal al prinţului de Orania, dar care îl depăşeşte şi-l pune în umbră. Şi totuşi cît de bine ştiuse Rubens, într-una din alegoriile sale înfăţişînd Victoria bisericii (despre care va fi vorba mai departe) şi pe care Jordaens trebuie s-o fi cunoscut cel puţin din gravură, de ce lăsase o quadriga condusă de o figură ideală să treacă prin tablou într-un plan lateral : pentru a asigura Ecclesiei, tronînd pe trăsură, posibilitatea deplină şi majestoasă de a fi văzută. Pe urmă, la Rubens, stăpînul întregii mişcări, figurile se pot mişca

* un picior = 33 cm.

pretutindeni în spaţiu, în vreme ce la Jordaens oamenii şi animalele sînt siliţi să se calce în picioare. Apoi se mai înghesuie, în ambele părţi, în afară de războinici şi femei, membri ai familiei de Orania, ba Wilhelm al II-lea, (fiul şi succesorul, pe atunci mort şi el, al lui Frederic Henric), chiar călare ; înţelept au procedat însă aceia care s-au refugiat — între schiţe şi realizare — pe postamentele statuilor de bronz ale străbunilor, în dreapta şi în stînga. Mai adăugăm că armăsarii din faţă ai atelajului sînt conduşi de Marte şi Hercule, cei din mijloc însă, pe schiţă, sînt călăriţi de Mercur şi zeul timpului, în vreme ce pe tabloul finisat o figură tînără şi bine hrănită, *„le Contentement“*, a luat loc pe unul dintre cai ; sub copitele lor zac „Invidia“ şi „Ura“, iar în tabloul mare numai „Invidia“.

Cei doi lei din faţă înseamnă, după ghidul tipărit, „Generozitatea“ şi „Puterea“, iar doi cîini „Vigilenţă“ şi „Credinţă“ ; putti adăugaţi (în tablou) personifică „Bucuria tuturor vîrstelor omului“(?). Partea de sus a tabloului finisat produce deja un efect anarhic : pe deasupra triumfătorului pluteşte un schelet cu o lance căruia i se năpusteşte în faţă un geniu masculin al gloriei cu o trompetă, iar sus de tot, într-o poziţie de ciudată balansare, se vede o zeiţă a păcii. O cunună de fructe cu putti plutitori încheie tot ansamblul.

*

Pentru marea alegorie religioasă Rubens a fost solicitat de Don Filip al IV-lea în timpul celei de a doua şederi ale sale la Madrid (1628—1629) şi astfel a luat naştere acel ciclu de nouă compoziţii, în treacăt menţionate mai înainte. Alegorii erau socotite însă din timpul Evului-Mediu momente narative din Biblie, mai ales istorii din Vechiul Testament, care erau interpretate ca modele pentru cele ce se împliniseră sub legea nouă, şi astfel fac

parte din seria aceasta Abraham cu Melchisedec, Culesul manei, Elias cel hrănit prin minune în pustie, de asemenea în mod sigur modele sau istorii premergătoare ale Sfintei Taine întocmai ca în opere de artă mai vechi ; alte două tablouri conţin asocieri de mari sfinţi într-un sens teologic special ; şi mai rămîn încă cinci care reprezintă alegorii cu o semnificaţie mai restrînsă, întîmplări redate prin figuri abstracte, simbolice, momente generale din istoria bisericii și a omenirii.

Lipseşte orice informare la întrebarea dacă alegerea scenelor s-a făcut de rege singur sau ajutat de părerile teologilor spanioli ; denumirile de astăzi ale celor patru ultime tablouri diferă în galerii iar asupra succesiunii din interiorul seriei nu ştie nimeni nimic. Că nici un pictor spaniol n-a fost însărcinat cu această comandă se datoreşte poate faptului că princiarul prieten al artei a recunoscut în Rubens, poate chiar din relaţii curente, pe artistul de geniu. Acesta avea, de asemenea, despre reprezentarea pe covoare cea mai perfectă informaţie şi în acelaşi timp putea să urmărească realizarea lor în ţesătoria de la Bruxelles. Că se urmăreşte execuţia unor covoare lasă să se bănuiască și cadrele înlăuntrul cărora subiectele sînt deja povestite aşa cum aveau să se înfăţişeze pe covoare bogat bordate, de asemenea vorbeşte Palomino despre ele şi, în sfîrşit, au existat dovezi materiale despre realizarea unor ţesături după unele din aceste tablouri. Schiţe aşa cum le-a creat Rubens, desigur sub ochii regelui, se crede că există în Anglia și în galeria de la Madrid, însă chiar acestea din urmă nu au o originalitate garantată și dacă vreuneia din ele îi corespunde o replică la Dresda, se pun din nou probleme căci este îndoielnic că alegoria de la Dresda (vădit profană), cu Zeul Timpului, Adevărul etc. poate să facă parte într-adevăr din seria aceea. Execuţia lor s-a înfăptuit la Anvers, pare-se repede, în ulei, pe mari suprafeţe de pînză, cu discipoli dintre

cei mai buni, în timp ce Rubens trebuie să fi făcut modele pentru gravuri (la care ţinea desigur cel mai mult) d e s e n e îngrijite sau grisaille-uri; Între timp însă se pare că la curte s-a renunţat dintr-o dată la execuţia covoarelor iar pînzele pictate au luat în schimb drumul spre Madrid ; regele le-a dăruit puternicului său ministru Olivarez în vederea împodobirii bisericii unei mănăstiri al ordinului Carmelitelor de la Loeches, în apropierea capitalei, al cărei ctitor era. Ele s-au găsit acolo pînă la ocupaţia franceză a lui Napoleon cînd au făcut obiectul jafului generalilor săi. Două se mai află, cum s-ar spune, la locul lor : O Victorie a bisericii şi o Biruinţă a creştinismului asupra păgînismului.

Din celelalte şapte, două au venit, cu timpul (din „proprietatea“ mareşalului Sebastiani) la Luvru : o Victorie a religiei creştine şi Elias cel hrănit de corbi, trei au ajuns la Grosvenor Gallery din Londra : Abraham şi Melchisedec, Cei patru evanghelişti şi Culegerea manei. Un tablou a fost expus în 1879 la Muzeul de la South Kensington ; şase mari părinţi ai bisericii cu Sfînta Clara de Assisi. Al nouălea tablou, o Caritas victorioasă, foarte deteriorată, pare să mai fi existat, încă în timpurile noastre într-o proprietate particulară engleză.

O soartă rea a voit apoi ca două dintre cele mai accesibile tablouri, care se află la L o n d r a, să nu fie numai din cele mai prost păstrate ci şi, cel puţin aşa-numita *Triomphe de la Religion* (după inscripţia ei limpede : *Fides catolica)* să fie din compoziţiile deosebit de grosolane şi neplăcute : anume doi îngeri desigur interpretabili din punct de vedere alegoric, trag carul triumfal pe care se află Fides cu potirul iar Religia îngenunchează rezemată de o cruce ; se adaugă aici un mare număr de îngeri şi putti dintre care doi ajută la împinsul caleştii ; mai multe figuri alegorice şi ca o aluzie la misiuni, un negru şi un indian pieleroşie. În schimb, fac parte din cele mai bune

lucrări ale lui Rubens, şi se află încă la Loeches, cunoscute pînă departe graţie gravurilor frumoase ale lui Bolswert ; Victoria asupra păgînismului este genial reprezentată sub forma figurii unui sacrificator la altarul zeilor, pus în încurcătură şi adus la disperare de strălucirea luminoasă a unui înger care zboară în jos cu potirul. Celălalt tablou însă, pomenit mai înainte cu prilejul tabloului lui Iordaens, «Ecclesia per sanctam Eucharistiam triumphans» este însufleţit de o strălucită frumuseţe, cu adevărat triumfătoare şi de cea mai frumoasă mişcare a întregii cvadriga atît a cailor, cît şi a virtuţilor care-i conduc şi-i călăresc, în special geniul cu insignele papalităţii pe calul cel mai din faţă este cu totul diferit faţă de acel „Contentement" din tabloul respectiv de la Haga. Strălucita caleaşcă condusă de un putto graţios ce zboară peste demoni care urlă, pe lîngă care sînt mînaţi păgîni, în lanţuri, o poartă pe minunata Ecclesia, sigură de victorie, cu un chivot, de la care porneşte lumina, în timp ce un înger ce pluteşte deasupra capului ei ţine triregnum. O mare bogăţie de ansamblu, totuşi fără supraîncărcare, respirînd absolut liber.

Din „Culegerea manei" ne reamintim că entuziasmul vizionar al lui Moise era motivul principal. „Abraham şi Melchisedec" trebuie desigur diferenţiat de o schiţă mai timpurie de la Albertina (comunicată de Knackfuss) în care stăpînul laic şi cel religios de egală valoare, se întîlnesc, în vreme ce în aceasta din urmă Abraham păşeşte în faţa preotului smerit şi parcă slăvindu-l. În plus, în ambele tablouri înfăţişînd pe cei patru Evanghelişti şi şase părinţi ai bisericii împreună cu sfînta Clara, se foloseşte un ton cu desăvîrşire nou ; sînt numai oameni puternici, care nu trec prin faţa noastră numai ca nişte mari personalităţi şi martori pentru ceea ce s-a povestit în celelalte tablouri ci par a veni
 şi a trece pe lîngă noi cu totul în maniera lui

Rubens. Cele două gravuri corespunzătoare ale lui Bolswert, trebuie să fi fost de un efect neînchipuit ca tablouri destinate înălţării morale în mănăstiri şi în casele unor cetăţeni credincioşi.

Frecvent şi masiv barocul tuturor ţărilor catolice a zugrăvit alegoric pe cupole precum şi pe tavanele bibliotecilor mănăstireşti splendoarea bisericii legată de empiree ş.a., iar forţele care au făcut-o n-au fost minore. Însă din toate acestea ce s-ar putea oare compara ca forţă artistică cu unul din tablourile triumfale de la Loeches ?

*

La prima vedere, Rubens a lăsat tabloul de gen cu totul pe seama celorlalţi artişti din Ţările de Jos, belgieni şi olandezi şi se naşte uşor explicaţia că a fost, ca toţi celebrii săi contemporani italieni (cu excepţia naturaliştilor) care respingeau în gura mare tabloul de gen, o natură patetică. Noi însă ştim mai întîi că el iubea tablourile de gen pentru el însuşi şi că îşi cumpărase un mare număr de bucăţi de Adriaen Brouwer. Lui puteau să-i mai placă, ca şi altora dintre artiştii într-adevăr mari, încă multe lucruri care nu erau ale sale proprii. La volumul imens de lucru impus de celelalte genuri foarte mari n-ar fi trebuit nici o altă explicaţie dacă şi-ar fi îndreptat forţele numai spre acestea.

Dar bogăţia lăuntrică a firii sale a fost de o asemenea natură încît l-a făcut să mai creeze încă în ultimii zece ani ai vieţii lui, tabloul cel mai celebru din viaţa poporului Ţărilor de Jos — „Chermesa“ — şi cel mai frumos tablou de societate al secolului XVII — „Grădina iubirii“. „Chermesa“ (Luvru) eliberează dintr-o dată activitatea ţăranului de stilul atelierului lui Breughel, de dominaţia acerbă a detaliului asupra tipurilor şi asupra genurilor, ea o transportă în imperiul mişcării complet li-

bere şi bogate, a unităţii momentului, sunetului şi coloritului, oferind în acelaşi timp numai atît din locul înconjurător cît serveşte impresiei generale. Tabloul trebuie să fi fost accesibil, poate încă de pe vremea cînd trăia maestrul iar David Teniers cel Tînăr, (ca şi tatăl său David cel bătrîn), căruia nu i se poate contesta o relaţie personală cu Rubens, trebuie să-l fi cunoscut, chiar dacă dansurile sale proprii sînt incomparabil mai cuminţi. Lîngă „Chermesa" se plasează apoi, din nou foarte caracteristic, „Hora" (Muzeul din Madrid şi Galeria Weber din Hamburg, la care se adaugă gravura lui Bolswert). Aici abia unitatea atinge punctul ei culminant ; hora care a atras toate figurile într-un singur vîrtej, vrea să se destrame într-o parte şi să se dubleze în cealaltă, pentru că doi cîte doi întind o maramă pe sub care sar ceilalţi. În clipa de faţă totul se mai ţine laolaltă înainte de a se destrăma şi forţa acestei mişcări de moment are un efect cu totul uluitor ; în plus fiecare figură în parte se află într-o mişcare orientată în mai multe direcţii, cum se întîmplă în orice dans violent. Este instructiv cum a renunţat Rubens aici, unde accentul se pune mai mult pe frumuseţea exterioară, la adevăratul costum ţărănesc al bărbaţilor („închizătura cu nasturi" şi „tighelurile") şi cum a lăsat să predomine ca în accesoriile unor peisaje, o îmbrăcăminte asemănătoare celei din pastorala italiană şi chiar nudul. Dacă mai cunoaşte cineva un pictor care ar fi putut crea acest moment inegalabil, s-o spună.

Apare apoi ca rezultat al unor lungi şi foarte variate viziuni, ca unul din roadele cele mai izbutite şi minunate ale unei neasemuite vieţi de artist, „Grădina iubirii".

În tabloul de societate accentul se pune în funcţie de tradiţiile sociale sau de subiectul artistic, pe aspectele cele mai diferite, Rubens însă se simţea liber în toate direcţiile şi se lăsa în mod vădit cucerit cu totul de

 cea mai bună dispoziţie căci avea fără îndoială

forța s-o transpună în cel mai frumos element pictural. Italia vremurilor sale i-ar mai fi oferit prea puțin în această direcție : poate doar o figură venețiană de profil sau pe jumătate îngenuncheată, cu personaje cîntînd din gură sau la instrumente ; erau de acum depășite mesele lui Paolo Veronese cu personalul său bogat și festiv, dar cea mai frumoasă „Nuntă din Cana" (Padovanino, Academia din Veneția) nu fusese încă pictată în timpul șederii sale în Italia. În picturile sale sumbre și îndrăznețe, Caravaggio nu ajunsese încă la ideea să picteze oamenii de atunci în relații grațioase sau chiar de dragoste. La idealiștii italieni apar apoi grupuri de îndrăgostiți dar numai în veșmînt mitologic ; exista o sociabilitate mai înaltă dar ea nu era pictată și erau așteptați Berghem și Lingelbach care înfățișau în vederile lor de porturi poate după subiectele lui Agostino Tassi sau ale pictorilor napolitani de marine, pe lîngă toate celelalte și domni și doamne nobile. În Țările de Jos însă a existat înainte și în timpul lui Rubens tabloul cu subiect social, ca gen. În ceea ce privește Olanda trebuie amintită aici o sarcină picturală înrudită și anume portretele unor doele * și efori care luaseră încă din secolul XVI importante forțe în slujba lor și odată cu secolul XVII, înfățișarea adevăratei sociabilități devine un scop pentru excelenți artiști ca Dirk Hals, Peter Codde sau un Palamedes ș.a. Aceștia au pictat deseori în tablouri pline de figuri conversația, dansul, jocurile și execuția muzicii de către bărbați și femei în haine somptuoase, cu o asemănare portretistică nu totdeauna plăcută, în săli festive și în grădini. Însă cel puțin la Anvers tipul cel mai atrăgător înfățișat în tablourile de societate avea o mișcare mai elegantă și mai mult gust la îmbrăcăminte, iar femeile erau doamne. De

---

* Pușcași (membri ai gărzii civice, în sec. al XVIII-lea în Olanda). În limba olandeză în original.

Contele Thomas Arundel și soția lui
Ulei pe pînză, 265 x 265 cm.
Alte Pinakothek, München

Portretul lui Hendrik van Thulden
Ulei pe lemn, 121 x 104 cm.
Alte Pinakothek, München









Portretul Mariei de Medici
Ulei pe pînză, 130 x 108 cm.
Muzeul Luvru, Paris

Maria de Medici
Desen, Muzeul Luvru, Paris

Caspar Gervatius (Gevaerts)
Ulei pe lemn, 120 x 99 cm.
Muzeul regal, Anvers

Nicolas Rockox și Adriana Perez
Ulei pe lemn, 145 x 56 cm.
(Voleurile altarului
„Neîncrederea Sf. Toma")





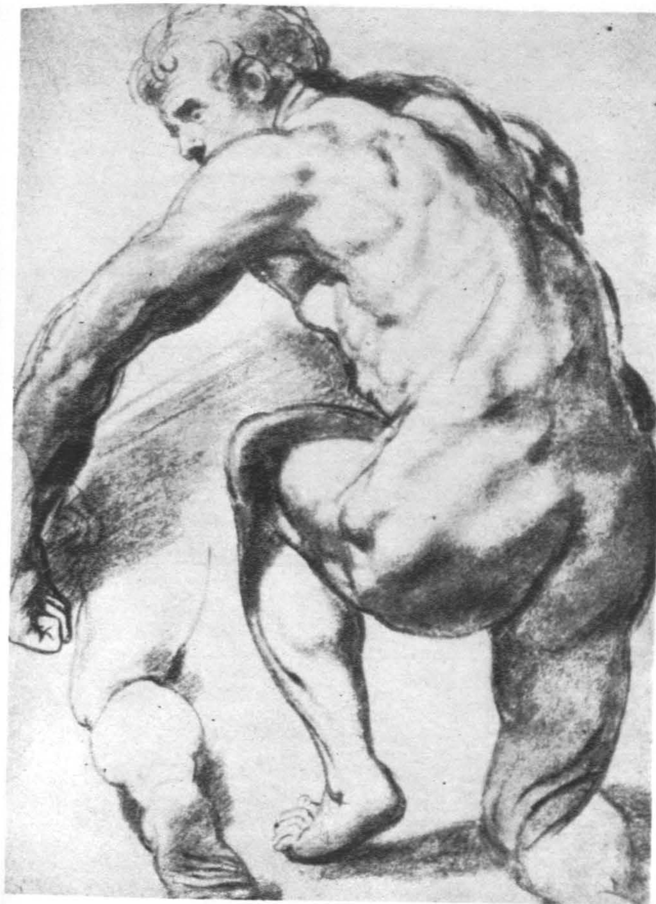






Pălăria de pai
Ulei pe lemn, 77 x 53 cm.
National Gallery, Londra

Portretul ducelui de Lerma
schiță, Muzeul Luvru, Paris



Studiu de nud





Hélène Fourment
(Blana)
Ulei pe lemn, 175 x 96 cm.
Kunsthistorisches Museum, Viena

Albert și Nicolas Rubens
Ulei pe lemn, 158 x 92 cm.
Galeria Liedrtenstein, Viena

Grădina dragostei
(schiță. Rubens și Hélène Fourment)
Muzeul Luvru, Paris

Rubens, soția sa și Nicolas în grădină
Ulei pe lemn, 98 x 131 cm.
Alte Pinakothek, München







Grădina dragostei
Ulei pe pînză, 198 x 283 cm.
Muzeul Prado, Madrid



Chermesa
Ulei pe lemn, 149 x 261 cm.
Muzeul Luvru, Paris.



Henric al IV-lea primind portretul Mariei de Medici
Ulei pe pînză, 394 x 295 cm.
Muzeul Luvru, Paris



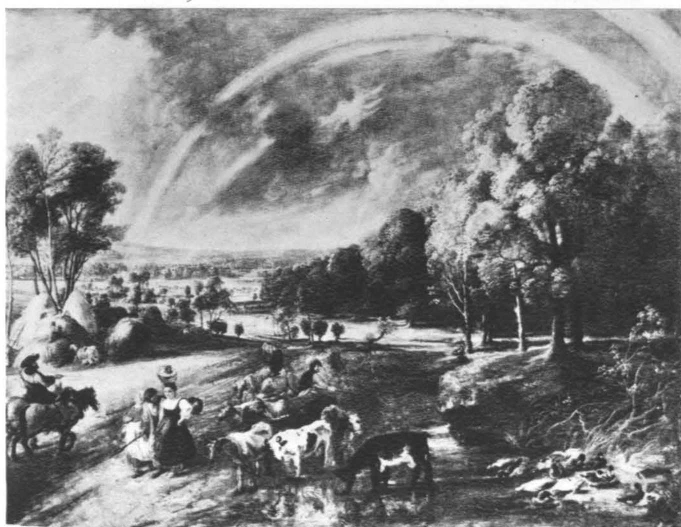
Vînătoarea de lei
Ulei pe pînză, 247 x 365 cm.
Alte Pinakothek, München

Lupta lui Hercule
Ulei pe lemn, 56 x 93 cm.
Muzeul de Artă al Republicii
Socialiste România



Peisaj cu vite
Ulei pe lemn, 84,5 x 127,5 cm.
Buckingham Palace, Londra





Peisaj cu curcubeu
Ulei pe lemn, 92 x 122 cm.
Alte Pinakothek, München





Studiu de arbori
Desen, Muzeul Luvru, Paris

Peisaj cu vaci
Alte Pinakothek, München

la generația de dinaintea lui Rubens și anume din atelierul familiei Francken (unde nu încercăm să distingem pe fiecare dintre maeștri) provine un mare număr de asemenea societăți în săli festive, însă de Frans Pourbus cel tînăr, ca o adevărată bijuterie a genului, balul de la curte în prezența arhiducelui (anul 1611) din Galeria de la Haga. O dată cu Rubens însuși facem cunoștință îndeaproape cu marea societate din Anvers așa cum se desfășura ea în realitate în săli festive și în grădini și cum era înfățișată în tablourile lui Christoph van Laenen sau Laemen care are o serie întreagă (de curînd dată publicității prin fotografii bune) în Galeria Mansi de la Lucca.

Doar ponderat modelate ca formă dar finisate cu finețe și cu grijă, deși uneori nu fără repetiții ale detaliilor, ele toate au o deplină valoare pentru istoria obiceiurilor.

Rubens a înălțat totuși în „G r ă d i n a i u b i r i i" generația aceasta — sau o selecție din aceasta — la o strălucită existență comună. Începînd cu locul acțiunii el nu le-a dat o grădină decorativă ci o splendidă vedere imaginată sub cerul liber : peșteri, un portal baroc, o fîntînă cu o statuie a Venerei, cu pomi și cu o deschidere în depărtare. El nu ne dezvăluie ceea ce se întîmpla în realitate în societatea înaltă și totuși multe se inspiră de la personalități ale acesteia iar într-unul din personajele feminine mijlocii a fost totdeauna cu plăcere recunoscută Hélène Fourment ; tabloul putea să pară încă o glumă de societate, însă înfățișată cu noblețe. Putti înaripați adică amorași, închipuiți în tot felul de ipostaze, sînt vioi răspîndiți în tablou, ca pentru o veselă explicație. Alții coboară de la fîntînă, alții se mîngîie, șezînd pe pămînt, sau se țin îmbrățișați în picioare.

Nu trebuie să ne mirăm că se găsesc r e p l i c i și c o p i i de diferite categorii și mărimi pentru care Rubens poate să fi fost insistent solicitat iar cu un astfel de prilej era obiș-

nuit să-şi conceapă problema de la început. După toate aparenţele cel mai timpuriu tablou este acela ce se află în proprietatea Rotschild la Paris şi care înainte fusese al ducelui de la Pastrana la Madrid, iar nouă ne este cunoscut dintr-un excelent tablou de atelier de la Dresda şi din copia lui Jan van Balen de la Galeria din Viena care poate foarte bine să fi luat naştere chiar sub ochii maestrului. Ca o versiune mai tîrzie dar socotită de Rubens mult mai perfecţionată apare aceea a Muzeului din Madrid unde relaţia dintre figuri este mai mare şi în schimb spaţiul mai redus astfel încît portalul a ieşit mai mic şi statuia Venerei de la fîntînă s-a transformat într-o *Venus accroupie* *. (Originalul ne este cunoscut numai din fotografie.) Probabil pentru că faima acestei reprezentări se răspîndise între timp pînă departe, Rubens a desenat apoi încă o dată pentru xilograful Jegher scenele principale, într-o legătură foarte liberă, şi a mai adăugat la extremitatea mijlocului o acţiune plină de mişcare zglobie.[52].

Pictorii belgieni de gen care i-au urmat şi i-au datorat lui Rubens atîtea, nu s-au încumetat încă să meargă pe tonul din Grădina iubirii ; nici chiar Teniers, în tablourile sale înfăţişînd societatea mai rafinată, nu a făcut-o, şi tot atît de puţin. Tilborgh, Gonzales Cocques, Silberechts ş.a. În schimb, mai tîrziu, Watteau, pe jumătate flamand, împreună cu urmaşii săi francezi, nu pot fi interpretaţi fără cunoaşterea (directă sau indirectă) a Grădinii iubirii.

Poate că pare nelalocul său, dacă vom mai face aici menţiune despre o parabolă din Testament ; şi Rubens şi-a adus odată prinosul povestirii nemuritoare despre f i u l r ă t ă c i t o r. Multă vreme nu s-a cunoscut decît

---

* Venus ghemuită. În limba franceză în original.

[52] A reprezentat o sferă socială asemănătoare într-o schiţă care se numeşte acolo „Parcul castelului" : un castel în mijlocul unui lac şi în planul din faţă cîteva figuri foarte vii, surprinse într-un joc de-a prinselea.

gravura magistrală a lui Bolswert pînă cînd tabloul, proprietate particulară, care mersese din mînă în mînă, a putut fi dobîndit pentru Muzeul din Anvers în 1894. Trebuie el considerat tablou de gen, priveliște cu acareturi și animale, natură moartă cu tot felul de unelte ? Rubens, care și-ar fi bătut joc de toată această terminologie, a pictat înainte de toate cum l-a îndemnat cugetul și a compus un ansamblu cu totul ieșit din comun. Acea construcție transparentă de grinzi, a unei ferme, cu vedere în afară, aparținea poate economiei domeniului său Steen, și ceea ce a înfățișat aici[53] cu toată dăruirea de sine, erau poate caii lui de muncă îngrijiți de grăjdari inimoși, vițeii și scroafele lui la jghiab împreună cu purceii și abia aici, în ultima treime a tabloului, se află un biet om pierdut (care în tablou pare să aibă o expresie extrem de impresionantă) căzut în genunchi, în timp ce o slujnică și un grăjdar îl privesc uimiți ; însă oamenii aceștia nu sînt cruzi și nu-l vor batjocori ; el a găsit un adăpost la niște oameni de treabă. S-ar putea ca marele pictor și poate stăpînul acestei gospodării, care descrie aici noblețea pocăinței, să fi văzut vreodată, chiar în mediul lui înconjurător, un fapt asemănător.

*

Se știe că Rubens, ca portretist, este pus în umbră, după părerea generală, de marele său discipol Van Dyck și în vremurile din

---

[53] Această presupunere are un oarecare temei. Clădirea, cu toată neobișnuita ei înzestrare, trebuie să fi fost într-adevăr așa, iar pe de altă parte este greu să ni-l închipuim pe Rubens elaborînd cu răbdare aceste studii într-un domeniu străin. Nu aceeași atmosferă, dar o priveliște similară oferă (după *Klassischer Bilderschatz*, foaia 1162) un tablou de la Windsor, de asemenea un șopron deschis, cu oameni și animale, denumit „Iarnă“, din pricina viscolului de afară. Dacă a existat însă un întreg ciclu la Rubens, înfățișînd anotimpurile, nu putem spune.

urmă Fromentin cel plin de spirit şi profunzime nu a admis lipsa unei critici ascuţite, generală şi specială, în direcţia aceasta. Să ne fie îngăduite cîteva observaţii răzleţe.

Acest gen este singurul în care Rubens s-a folosit de o mare şi nemijlocită moştenire flamandă, pentru că manieriştii de aici, dintre care nu se exceptează nici Franz Floris, lăsaseră admirabile portrete. În afară de aceasta, întîlnise în Italia operele lui Tiţian şi ale celorlalţi veneţieni iar el însuşi fusese cît pe-aci să devină marele pictor portretist al Genovei şi poate chiar marele pictor al Italiei. Pe urmă, după ce s-a reîntors în patrie, n-au existat de la el simple portrete în tot restul vieţii, ci întreaga lui pictură, chiar şi cea cu subiecte închipuite sau din vremuri depărtate, presupune un incomensurabil studiu după natura individuală, fără de care chiar şi cel mai mare dintre maeştrii şi memoria cea mai strălucită sînt sortite unei repetări pur exterioare. Ca urmare, în mod firesc, i s-a impus în anumite picturi istorice elementul portretistic, cel puţin pentru personajele principale. Pe lîngă acestea merg însă într-un număr mare portretele izolate şi de grupuri ale unor prinţi şi potentaţi ai vremii, ale nobililor şi celebrităţilor, ale oamenilor din imediata lui apropiere şi în sfîrşit ale familiei, ale celor două soţii şi ale copiilor lor.

Cel mai timpuriu din aceste tablouri credem că trebuie să-l tăgăduim lui Rubens, pe cît este de sigur că-l reprezintă cu prima lui soţie încă tînăra Isabella Brant, stînd jos sub frunzişul unui caprifoi: este tabloul extrem de plăcut al Pinacotecii din München. Noi credem că Rubens şi-a luat odată o zi liberă şi s-a lăsat pictat de un coleg cu care era şi prieten, poate Cornelis de Vos, însă motivele acestei păreri să-mi fie îngăduit a nu le dezvălui aici.

Toate celelalte atribuiri trebuie lăsate pe seama cercetării de specialitate, astăzi atît de răspîndită. Cine ar fi crezut odinioară că adorabila tînără doamnă cu trandafiri în mîna

stîngă, din Galeria din Dresda, nu este decît un portret şcolar ? Aceasta mai prezintă un interes din punctul de vedere al istoriei costumului : era momentul schimbării portului, cînd ruşa tare, înaltă şi plisată din jurul gîtului făcea loc gulerului întins, sau cel puţin deschis împrejurul grumazului, în clipa aceea însă ruşa exista încă, dar s-a deschis larg în mijloc şi lasă să se vadă gîtul cu panglica de corali.

În timpurile din urmă şi altele au devenit de asemenea discutabile între Rubens şi Van Dyck ; iar unele sînt îndoielnice din punct de vedere al numelui persoanei prezentate. Hélène Fourment, care este atît de cunoscută din atîtea tablouri, numai de la München, a avut mai înainte şi alte portrete, ca de pildă tocmai pe acela al tinerei doamne cu trandafiri şi (de asemenea la Dresda), pe acela al adorabilei văduve cu panglica de perle la gît, cărora le-a împrumutat numele ei, iar acestea, ca urmare, le-au pierdut pe ale lor. Despre minunata blondă, graţia tinerească înfăţişată în cel mai strălucit clarobscur, acea aşa-numită *Chapeau de paille* * (în realitate *Chapeau de poils)* ** de la National Gallery [54], se crede cel puţin a se şti că înfăţişează o domnişoară von Lunden ; doamna nobilă cu ochii extrem de mari de la Luvru face parte din familia Boonen. Un mare număr de alte portrete feminine — lăsînd prinţesele la o parte — este răspîndit prin galerii, ca un ecou net nu numai al artei lui Rubens ci şi al tangenţelor sale sociale. Chiar şi acelea dintre ele care nu sînt tinere mai au încă considerabile amintiri

---

* Pălărie de pai.

** Pălărie de păr. În limba franceză în original.

[54] Uşor şi repede ca şi cum cineva ar fi suflat-o acolo, în tonul cel mai transparent, acest profil cu ochii de un albastru închis şi mîinile graţios încrucişate, pe fondul văzduhului albastru cu nori, face o impresie indescriptibilă. Mai era oare încă Rubens însuşi cel ce a introdus ulterior liniile negre de pensulă în gene şi sprîncene ?

de frumusețe și, adăugate la acestea, tot felul de expresii de la cele batjocoritoare la cele adînc sufletești, numai că acestea se manifestă cu totul altfel decît în figurile ideale pătrunse de dor ale lui Guido Reni. Despre acel *air de famille* * al acestor doamne care provine în esență tot de la Rubens, s-a exprimat destul de circumstanțiat Fromentin [55] și cu acest prilej a vorbit într-o manieră spirituală despre convențional în concepția portretului la o generație mai tîrzie și anume aceea a franțuzoaicelor celebre și nobile ale curții și epocii lui Ludovic al XIV-lea.

Pentru toate aceste portrete, mai exact pentru cele ale soției sale Hélène, rămîne deschisă problema dacă diferitele c o s t u m e, adesea nu numai somptuoase și frumoase ci și extrem de variate, împreună cu misterioasa lor potrivire cu fiecare dintre doamne, reprezintă un simplu fapt al modei din Anvers, dacă au fost rodul gustului lumii feminine de acolo, sau dacă în esență au fost produse de Rubens. Aceleași dubii apar adesea și la Van Dyck, astfel de pildă în prezența Luisei de Tassis (Galeria Liechtenstein), o apariție de o splendoare similară, doar că la ea materialele au tonuri mai șterse. Din toate tablourile Hélènei, cel mai uimitor farmec pare să-l producă, după martori oculari, acela de la Ermitaj unde e reprezentată în picioare.

Dintre autoportretele lui Rubens nu știm să le indicăm pe cele dintr-o epocă mai timpurie de o autenticitate sigură ; în replici și cópii acest cap de o frumusețe expresivă și plin de viață, a făcut un mare ocol în jur (Ca exemplar principal este socotit, după cum se aude, acela de la Windsor). Între portretele de mai tîrziu, a căror datare este sigură, s-a produs un lung hiatus între : „Plimbare în grădină“ de la München (în jurul lui 1630) și „Portretul“ Galeriei din

---

* Aerul familiei. În limba franceză în original.
55 *Les maîtres d'autrefois.*

Viena (1631); Rubens este înfăţişat acolo în viguroasa prospeţime a bărbăţiei, aici deja în scădere fizică şi cu trăsături de suferinţă, dar încîntător totuşi şi altfel simpatic decît fusese înainte.

P o r t r e t e l e d e g r u p a l e f a m i l i e i, toate cu motive frumoase şi naturale, ating un apogeu recunoscut în portretul proprietarului de odinioară Malborough (astăzi Rotschild la Paris): în faţa unei săli festive deschise, păşesc Rubens cu Hélène într-o rochie impunătoare, ţinînd de ham un copil care învaţă să meargă. Nu vrem decît să repetăm că aceste portrete ar fi în măsură să statornicească, chiar dacă n-ar mai fi rămas nimic altceva de la Rubens, întreaga celebritate a unui pictor şi a desăvîrşitei fericiri pămînteşti.

Dacă însă pictorul, împreună cu ai săi, par să fie înfăţişaţi în portrete religioase, istorice şi mitologice, credem numai în a s e m ă n ă r i n e i n t e n ţ i o n a t e, cum s-au născut fără îndoială de la sine şi la alţi pictori şi cum trebuiau să se ivească din plin la Rubens, care era atît de absorbit din punct de vedere artistic de propria lui familie, atît de fericit înzestrată.

Că mai pe urmă, însă, personalitatea unui maestru însuşi, trăsăturile şi statura trec, într-o anumită măsură, în figurile masculine de vîrstă mijlocie din tablourile lui sacre şi profane, nu este un fenomen neobişnuit. La Rubens am constatat aceasta chiar într-un tip de Christ, în schimb trebuie să respingem prezenţa lui în numeroase alte cazuri. Astfel, de pildă, nu înţelegem de ce vor unii să-l recunoască în orice sfînt Gheorghe, ba chiar în fiecare căpitan roman (de pildă în „Calvarul" de la Bruxelles, în „Lovitura de lance" de la Muzeul din Anvers, etc.), dacă toate aceste capete se deosebesc foarte mult între ele chiar şi prin trăsăturile principale determinante. Niciodată nu se va recunoaşte fără rezervă că Rubens s-a referit sau a făcut o aluzie, desigur intenţionată, dar nu făţişă, printr-o vagă asemănare, la el însuşi şi

vederea nici profilurile de călugări, denumite în galerii „Duhovnicul lui Rubens“ ; călugărul dominican Michael Ophovius (Galeria de la Haga) a fost o personalitate de seamă şi pictorul putea într-adevăr să-şi dorească să-l portretizeze. În general este o societate complet diferită de cea olandeză de la Mierevelt încoace, trecînd prin toţi numeroşii lui urmaşi. Poziţia, proprietăţile, ocupaţia, modul de gîndire, avuseseră suficient răgaz să-i dea atît olandezului, cît şi olandezei, un tip şi o expresie diferită.

Portretele princiare au început foarte devreme la Rubens. Dacă de la curtea mantovană sînt greu de identificat alte portrete decît ale celor înfăţişaţi îngenuncheaţi pe icoana de altar a Sfintei Treimi (Biblioteca din Mantua), faptul se datorează înstrăinării comorilor de artă de acolo prin vînzările primului duce din linia nouă, Charles Gonzaga-Nevers (de la 1627) şi devastării oraşului în urma cunoscutului *Sacco di Mantua* (18—21 iulie 1630). Despre aceste orori, care au afectat fără îndoială şi opere proprii, Rubens trebuie să fi fost încunoştiinţat.

Mai ales casa de Habsburg, care-l avusese pe vremuri pe Tiţian în slujba ei şi în curînd avea să-l facă pe Velázquez oaspete permanent, s-a folosit din plin de arta lui Rubens. La curtea Spaniei, unde arta portretistică a unui Alonso Coello şi a discipolului său Pantoja, cu credincioasa şi harnica, dar arida ei fidelitate, cunoscuse o mare apreciere, Rubens trebuie să fi cucerit încă din perioada primei sale vizite (în 1603) victorie hotărîtoare la Filip al III-lea şi la ducele de Lerma, prin redarea sa picturală liberă. După întoarcerea la Anvers (1609) „arhiducii“ Albert şi Isabella făcuseră probabil începutul, cu o comandă mare, altarul Sf. Ildefons, în picturile căruia sînt înfăţişaţi pe voleuri, pios îngenuncheaţi, sub protecţia patronilor de nume ; de curînd conceperea timpurie (sau cel puţin terminarea prea pripită a lucrării) face obiectul unor dubii. Formele arhiduce-

lui, neimpunătoare şi poate puţin cam flasce, sînt redate aici, ca şi în altă parte, pline de viaţă şi nobleţe, susţinute de o atitudine cu totul princiară. Infanta Isabella Clara Eugenia, cunoscută în 1566 (aceea care apare în Don Carlos al lui Schiller), este înfăţişată pe altar cu trăsături încă ascuţite, foarte vii, corespunzătoare vîrstei de puţin peste patruzeci de ani ; această aripă de altar trebuie să fi fost din primele părţi terminate. Un deceniu mai tîrziu, cînd era deja văduvă şi umbla îmbrăcată mai mult în portul ordinului Clarisselor, a fost pictată de mai multe ori de Van Dyck, dar la acesta, îmbătrînită şi calmă în exterior, este numai spirit şi caracter. Rubens a mai pictat-o o ultimă dată, doi ani după moarte — *post fata atque funera* * — cînd a trebuit să-i înfăţişeze, în 1635, cu prilejul lui *Introitus Ferdinandi,* deasupra porţii centrale a unuia din arcurile de triumf, pe Albert şi Isabella stînd în spatele unor balustrade ; fiecare din aceste portrete a avut termen de execuţie o zi. (Astăzi la Muzeul din Bruxelles). El pare să-i fi transpus într-o epocă mai timpurie, atît de strălucită cum n-o avuseseră niciodată, iar Infanta, răpîndind în jur măreţie şi viaţă, nu este doar obiectul preamăririi marelui artist, ci şi al slujitorului apropiat. Fără îndoială că astăzi se preţuieşte numai credinţa „faţă de principii", nu aceea faţă de oameni. Dar Rubens concentrase poate acolo cele mai frumoase amintiri dintr-o lungă relaţie de prietenie.

În legătură cu celelalte portrete ale casei (despre care sîntem departe de a susţine că ne-am fi format o concepţie proprie) domneşte în denumirile date ici-colo în galerii o anumită incertitudine, de care Rubens nu este vinovat. Astfel, de pildă, sînt confundaţi Filip al IV-lea (născut în 1605) cu fratele său, car-

---

* După soartă şi funeralii. În limba latină în original.

dinalul-infante Ferdinand (născut în 1609); nesigur rămîne încă botezul primei soţii a lui Filip al IV-lea, Elisabeta de Franţa, fiica lui Henric al IV-lea, care nu se deosebea întotdeauna de sora ei Henriette a Angliei, dar se deosebea în mod neîndoielnic de cealaltă soră, Cristina de Savoia; în ceea ce priveşte autorii se duc discuţii: a fost Rubens, sau a fost Van Dyck?

Şi iată un exemplu de atribuire dificilă şi contradictorie care este deosebit de elocvent. Orice vizitator al Galeriei Uffizi de la Florenţa cunoaşte marele tablou ecvestru al lui Filip al IV-lea, care acolo a purtat multă vreme numele lui Velázquez. Pe urmă s-a auzit [57] că ar fi o replică (réplique) * a unui Velázquez care se afla la Madrid. Cine l-a cunoscut pe acest maestru numai în afara Spaniei, va renunţa de la bun început la acceptarea posibilităţii acesteia, datorită felului lui de tratare picturală; dar în ceea ce priveşte subiectul, ar fi trebuit să dea demult de gîndit accesoriile: purtătorul coifului care se grăbeşte în urma regelui, figurile din nori şi anume doi putti cu globul, zeiţa păcii cu cruce şi cunună de lauri şi zeiţa războiului cu fulgerul trebuie să ne facă să ne simţim în apropierea alegoriilor lui Rubens. Dar tocmai acest nume fusese mai demult greşit amestecat în toată povestea, dintr-o eroare a lui Baldinucci: o replică a tabloului ecvestru a lui Filip al IV-lea, care era într-adevăr de Velázquez şi trebuie să se mai găsească la Milano, fusese trimisă la Florenţa pentru celebrul sculptor Tacca, atunci cînd acesta a trebuit să modeleze în metal statuia ecvestră a regelui; acest exemplar (astăzi în palatul Pitti), Baldinucci a crezut că este de mîna lui Rubens; însă aici este evidentă în primul rînd improbabilitatea cronologică; prezenţa lui Rubens în Spania ar fi putut fi sta-

---

[57] Şi mai curînd la Lafenestre. Florence, p. 83.
* În limba franceză în original.

bilită cel tîrziu în 1630, acolo ar fi trebuit să copieze după un Velázquez cu atîţia ani mai tînăr ca el şi în afară de aceasta, nimeni n-o să mai recunoască astăzi execuţia lui în tabloul de la Pal. Pitti[58], considerat mult mai probabil o excelentă replică din atelierul lui Velázquez însuşi. Apoi regele este înfăţişat mai bătrîn decît îl cunoscuse şi îl pictase Rubens în opera de la Ermitaj, îngenuncheat (după reproducere), şi în cea de la Pinacotecă (München), cînd avusese 24—25 de ani. Printre portretele de atunci ale regelui se află de fapt şi un celebru portret ecvestru al lui Rubens (1629) ; acesta nu poate fi totuşi cel de la Uffizi, pentru că a pierit într-un incendiu. Se amestecă acum reprezentarea cardinalului-infante în armură, călare ; în tabloul Pinacotecii din München, provenit din atelierul lui Rubens, cardinalul-infante este înfăţişat într-o atmosferă de seară tîrzie, galopînd pe un roib focos ; în depărtare se vede o luptă şi un orizont înalt. Acest tablou ar putea să rămînă nemenţionat aici dacă n-ar exista o gravură după el de Paulus Pontius, în care se repetă sus, foarte clar, zeiţa războiului din portretul lui Filip al IV-lea de la Uffizi,

---

[58] Cu tabloul de la Uffizi, acesta nu are altceva comun decît ar avea inevitabil doi călăreţi în armuri alese care gonesc alături călare. Dacă tabloul de la Uffizi ar fi fost de asemenea lucrat după un tablou ecvestru al regelui de Velázquez de la Madrid, acesta ar fi trebuit să fie complet diferit de originalul tabloului din Pal. Pitti. Cu acest prilej am vrea să avansăm presupunerea că Velázquez a fost stimulat şi însufleţit să picteze portrete ecvestre, tocmai de modelele lui Rubens ce se aflau în Spania, începînd cu cel al lui Lerma (1603). Desigur că trebuie să-l fi cunoscut şi pe cel al lui Carol V de Tiţian (a se compara cu Woermann, „Geschichte der Malerei II, care era considerat capodopera întregii portretistici, dar caii în două picioare ai lui Rubens mai au totuşi un efect complet diferit faţă de cel al împăratului, a cărui mişcare pare să-l fi costat încă pe Tiţian multă trudă. Müntz („La fin de la Renaissance") consideră că lacunara cunoaştere a construcţiei calului i-ar fi dăunat chiar şi călăreţului : *On dirait Don Quichotte sur Rossinante* (în limba franceză în text).

însoţită de data aceasta de un vultur. Gravura şi tabloul trebuie să fi luat naştere ori imediat după victoria de la Nördlingen, din 1634, ori la ocuparea Ţărilor de Jos în 1635, iar Pontius a introdus desigur zeiţa din văzduh numai cu aprobarea lui Rubens ; cine îşi permitea însă un asemenea împrumut din tabloul regescului frate trebuia să aibă desigur un oarecare drept s-o facă. Între timp se recunoştea din ce în ce mai limpede ceva flamand în tabloul de la Uffizi şi s-a propus ca autor (nu ştim de către cine mai întîi) Gaspard de Craeyer. De la acesta nu există un portret ecvestru al regelui ci, în schimb, al cardinalului-infante (Luvru), în capul gol, în armură, purtînd eşarpa şi bastonul de comandant, sărind cu calul spre stînga, întocmai ca la Rubens. O altă consecinţă a acestui fapt a fost aceea că s-a presupus şi despre tabloul de la Uffizi că nu l-ar reprezenta pe rege, ci pe fratele acestuia, cardinalul-infante. Dar s-a renunţat şi la această ipoteză iar ultima părere consideră că tabloul de la Uffizi este o copie a unui spaniol, poate a lui Juan Carenno, după celebrul tablou ecvestru al lui Rubens, care a fost distrus. Oare Carenno (1614—1685), care-l cunoscuse pe rege abia în anii mai tîrzii ai acestuia, să fi substituit trăsăturile tinereşti pe care trebuie să le mai fi avut Filip pe vremea lui Rubens, cu cele ale epocii mai mature ? Pe această cale ocolită, Rubens ar putea ajunge în drepturile lui ; dar poate că ne este îngăduit să ducem mai departe concluziile : dacă un mare duce din familia Medici şi-ar fi dorit şi solicitat, după moartea lui Rubens, o copie după acest Don Filip al IV-lea, atunci desigur că originalul ar fi trebuit să fi fost o operă larg cunoscută şi mult admirată.

*

Din personalităţile istorice ale Galeriei Luxembourg, regina Maria de Medici a fost desigur înfăţişată atît de avantajos pe 182

cît permitea respectarea asemănării ; iar trăsăturile ei oricum cunoscute erau de aşa natură încît puteau fi redate atît în intimitate cît şi oficial, cu o anumită expresie de măreţie. Anii care sporesc sînt indicaţi cu multă discreţie ; Rubens a preferat s-o prezinte mai matură în epoca ei timpurie decît trebuie să fi fost (de exemplu în tabloul oficierii, căsătoriei per procura), pentru a-i da în tablourile mai tîrzii mai multă tinereţe. Camarila ei era de o calitate îndoielnică, dar în suita care o înconjura cînd reprezenta tronul, a ştiut să-şi aroge acea înfăţişare sigură de maiestate, cu care apare în celelalte portrete ale ei. Prin aceasta nu sînt înţelese acele lucrări pictate în grabă pentru Galeria Luxembourg, acea reprezentare în chip de Minervă împodobită războinic, sau a Bellonei, ş.a., ci portretele din Galeriile de la Madrid şi Viena ; acolo, după cum arată reproducerile, tronează cu vădită demnitate, ca văduvă ; aci, în execuţie de discipoli, dar admirabili, este înfăţişată în marea şi nobila ei opulenţă, aşa cum trebuie să fi vrut să fie pictată şi în continuare. Soţul ei, regele Henric al IV-lea, este reprezentat de două ori în întregime în Galeria de la Luxembourg : în scena în care priveşte portretul Mariei şi în cea în care îi predă regenţa, aceste două tablouri de care s-au ţinut artiştii de mai tîrziu, au devenit de fapt şi ele hotărîtoare pentru toată măreaţa lui amintire[59]. Portretele mici ale tînărului Franz Pourbus

---

[59] Noi nu facem nici o comparaţie cu reprezentările lui Henric din cele două schiţe de călătorie de la Uffizi, socotindu-le neterminate, şi tot astfel poate rămîne în afara discuţiei apoteoza lui de la Luxembourg, care a ieşit aşa curios. N-ar fi însă din toate punctele de vedere, atît cel istoric cît şi cel artistic, o lucrare utilă şi plină de învăţăminte, să se reconstituie cu ajutorul cîtorva fotografii transformările înfăţişării regelui, aşa cum decurg ele din documente ? El ar fi fără îndoială mai vrednic de aceasta decît nepotul său Ludovic al XIV-lea. — De unde se născuse însă la Rubens acea profundă simpatie pentru Henric al IV-lea şi dorinţa de a-l transfigura ?

(Luvru) n-ar fi păstrat această amintire la o prea mare înălţime ; încă în gravura lui Cherubino Alberti şi pe urmă mai ales în gravura mare a lui Goltzius, Henric apare totuşi, în ciuda spiritului şi vioiciunii sale, istovit şi ciudat, iar în ultima parte a vieţii ar fi avut, după cîte s-a spus, o înfăţişare zdruncinată. Dacă, şi cînd l-a văzut Rubens pe rege, nu se ştie ; s-ar putea ca acest lucru să se fi întîmplat în timpul călătoriei spre Italia sau în urmă (1600 sau 1609), şi l-a înzestrat pe Henric cu o siluetă înaltă, şi grandoare proaspătă şi deschisă, care a dominat pînă astăzi reprezentarea acestuia. Arta înaltă, transformatoare, a servit mult întregii case regale ce se trăgea din Henric. — O a treia extrem de necesară fizionomie din punct de vedere istoric din acest ciclu, este în „Încoronarea reginei“, femeia princiară din mijlocul suitei ei, cu trăsături frumoase dar puţin îmbătrînite şi deformate de grăsime : mai întîi o curiozitate a istoriei statului, căci este prima soţie de care a divorţat Henric şi care a participat la serbare în cortegiul succesoarei ei, pentru că era ultima membră a casei de Valois, sora celor trei regi premergători, fără de care curtea n-ar fi fost în plen ; pentru contemporanii mai bătrîni ea rămăsese tot ceea ce fusese doată în tinereţea ei splendidă, Marguerite de Valois şi nu putem spune dacă există un portret sigur şi timpuriu al ei ; dar pentru istoria Franţei este martora de neînlocuit graţie „memoriilor“ atît de viu scrise [60]. Pentru numeroase alte persoane nobile prezente în toate aceste tablouri există indicaţii de nume, care trec drept sigure, şi la încheiere (1625) mai trăia multă lume care putea să hotărască asupra exactităţii lor, astfel încît fidelitatea portretistică poate fi în general acceptată.

*

---

[60] A trăit la Paris (în 1615), pe partea stîngă a Senei, într-un palat cu un parc superb.

Pentru **pictura animalieră** Rubens se află la cumpăna timpurilor, ca stăpînul și maestrul ei cel mai mare ; exista și înainte și a existat și după el. A întrunit cele două mari însușiri care îi sînt necesare : impulsul puternic de a recunoaște și înfățișa animale monumentale și bucuria pentru tot ce se mișcă în general. În animalul liniștit și în cel care stă inactiv, este fără îndoială frumusețe și maiestate, dar numai cel înfățișat în mișcare dezvăluie viața în plenitudinea ei. Dar pentru cel dotat și predestinat pentru acesta, totul devine impuls și nici nu cutezi să-i socotești cu amănuntul tot ceea ce l-ar fi putut duce la propășire. Ce a luat Rubens cu sine pe drum din arta veche a Țărilor de Jos, din gravurile locale și gravurile germane pe lemn, desigur că n-a fost mult și nici o trăsătură din ele nu se trădează de pildă în caii lui. La Mantua însă două mari impresii au pus inevitabil stăpînire pe el : „Triumful lui Cezar“, din pictura animalieră a lui Mantegna și celebrul grajd al arhiducilor din realitate, ai cărui cai de rasă erau chiar glorificați în mod obișnuit, cîte unul, în frescele din Sala de' cavalli (Palazzo del Te) ; în calitate de cavaler al lui Vincenzo Gonzaga a însoțit un dar al acestuia, pentru curtea lui Filip al III-lea, de la Valladolid (1603), compus din cai și o minunată caleașcă și tot acolo s-a și născut de îndată un portret ecvestru, acela al ducelui de Lerma, pe vremea aceea atotputernic. Sigur că în Italia, cel mai aproape i-au fost probabil operele din antichitate, caii plini de mișcare din bătăliile amazoanelor și luptele celților de pe sarcofagele romane și poate ici-colo cîte un leu frumos de marmură ; din Renaștere a primit însă — în afară de călăreții de bronz ai lui Donatello și Verrocchio — cel puțin o impresie adîncă și foarte puternică. I-a căzut sub ochi un desen de, sau după **Leonardo da Vinci**, reprezentînd bătălia cavaleriei pentru steag din cartonul său florentin al luptei, iar astăzi reproducerea ei

de către Rubens este singurul nostru document pentru acest motiv măreț. (Luvru, desenul de mînă ; se adaugă gravura lui Edelinck). Dacă a mai întîlnit în continuare tradiția studiilor ecvestre a lui Leonardo sau încă ceva din schițele lui pentru portretul ecvestru al lui Francesco Sforza, pe un cal în două picioare, rămîne neidentificat ; de Michelangelo în schimb nu putea să nu cunoască acea frescă din Capella Paolina a Vaticanului, înfățișînd calul din convertirea lui Pavel, care deși gonește sălbatic, pare totuși de lemn ; de restul lumii animaliere a lui Michelangelo se apropie în mod izbitor : partea din față a trupului centaurului din Palazzo Buonarroti ; peștele din fresca cu Ionas și jumătatea animalului de povară din potop (Capella Sixtina), precum și berbecii parțial vizibili din Sagrifizio (tot acolo). Elemente mult mai mărețe a dobîndit Rafael de la cal (în Heliodor, Attila, în lupta de la Constantin, pentru care se presupune că a existat în mod cert un carton de mîna lui) și acest animal este atît de puternic însuflețit și realizat încît contribuie încă la redarea momentelor mari și patetice printr-o reprezentare corespunzătoare. În schimb, pentru numeroasele animale de diferite genuri care apar în povestirile loggiilor Vaticanului, pare că li s-a dat prea multă libertate ajutoarelor care au contribuit la execuție.

Nici venețienilor nu le-a datorat Rubens nimic sau mai nimic în ceea ce privește redarea animalieră. De la Giorgione poate fi văzută, deși prost întreținută, fresca de la Fondaco de'Tedeschi, „Călăreți într-o perspectivă de coloane“, pe care o mai amintește și Ridolfi (I, p. 87). Tițian a pictat bine animalele liniștite, de pildă turme întregi de oi la o anumită distanță, sau mielul lui Ioan, precum și iepurașul Fecioarei din „Vièrge au lapin“ (Luvru) ; dar caii lui (chiar și cel al lui Carol Cvintul, vezi și observația de la p. 170) au o mișcare defectuoasă, prezintă o formă foarte

convențională, atît caii în două picioare cît și cei ce se prăbușesc în «Bătălia de pe pod» (așa-numita bătălie de la Cadore), pe care Rubens oricum n-a putut s-o cunoască decît din reproduceri încă nesigur existente pînă azi. Cel mai izbutit dintre animalele lui (Galeria de la Kassel) trebuie să fie excelentul cîine de vînătoare din portretul domnului îmbrăcat în roșu, și foarte izbutit mai este cîte unul dintre cîinii spanioli, dar numai în repaos, căci spaniolii în mișcare încep fără îndoială cu Rubens și Van Dyck. Cel mai rău le-a mers leilor la Veneția. Era de așteptat ca într-un oraș care era deschis atît de larg transportului pe mare al animalelor sălbatice și-l avea ca patron pe Sf. Marcu, cel puțin leul să găsească o redare excelentă ; și chiar la Tițian de pildă leul Sf. Ieronim (Brera) este un animal redat foarte convențional iar cît îl privește pe cel din tabloul votiv al dogelui Grimani cu o Fides (Palatul dogilor), nu poți decît să nădăjduiești că n-a fost pictat de maestru. La Tintoretto și Paolo leii sînt cu totul minori, scoși parcă dintr-o memorie înșelătoare, sau niște făpturi înfățișate cu repulsie ; iar la alții, mai tîrziu, leul iese chiar ridicol de sentimental. Caii lui Tintoretto sînt jalnici și nici chiar Paolo Veronese n-a făcut în fond altceva decît să se descurce cu abilitate, fără dragoste pentru animale. Capetele le redă poate cel mai bine dintre toți pictorii italieni de pînă acum și în culisele sale ecvestre, adică în ceea ce privește figurile de călăreți de pe marginea tablourilor este, cum trebuie admis, bogat în învățăminte chiar pentru Rubens ; de îndată însă ce calul trebuie să apară din profil chiar și numai redat pe jumătate, elementul convențional își cere dreptul. (Calvarul de la Dresda) și caii ce se cabrează sînt, în ciuda intenției de a reda momentul, de un efect foarte dubios. (La Sf. Sebastian din Veneția unul dintre soffitti ovali din istoria lui Esther ; în Sala del maggior consiglio din

Palatul dogilor, în Veneţia încununată de glorie, caii celor doi ofiţeri de jos). Cine vrea însă să se convingă mai îndeaproape de indiferenţa lui Paolo în redarea animalelor, să compare capul taurului din răpirea Europei, în toate trei variantele (Sala Anticollegio din Palatul dogilor ; Galeria capitolină, National Gallery). Abia la cîinii lui Paolo ai impresia că au fost pictaţi de bună voie, de dragul frumuseţii aspectului lor, în special neuitatul cîine gălbui care revine în atîtea locuri ; de aici a învăţat şi Rubens cum se însufleţeşte graţios, în redări istorice mari, mijlocul unui prim plan, printr-un grup de cîini aleşi. În schimb, de maimuţe, care erau agreate în casele veneţiene nobile şi au fost incluse de Paolo chiar în picturi cu subiect sacru, ca de pildă ospăţul lui Grigorie cel Mare (Monte Berico), Rubens n-a făcut uz [61]. Desigur că a găsit la Iacopo Bassano (1510—1592) întreaga lume de animale redată după natură, admirabil armonizată ca lumină şi culoare, dar nu era cea la care ţinea, oi, capre, viţei, măgari, cîini ciobăneşti, etc. În schimb florentinul Antonio Tempesta a imortalizat în gravurile sale, pe lîngă alte animale şi pe cele din depărtatele ţinuturi sălbatice, lei, tigri, elefanţi etc. şi tocmai cînd sosise Rubens în Italia mai scosese şi o publicaţie în care pretindea că descrie chiar şi cele mai cumplite lupte dintre ele, în realitate însă, este vorba în general de animale zugrăvite din auzite şi chiar animalele domestice ale lui Tempesta mai lasă mult de dorit, pînă şi caii cu care este atît de larg în numeroasele sale compoziţii istorice pentru gravură. — Ba despre cal s-ar putea susţine că, exceptîndu-l pe Leonardo, toţi maeştrii italieni mai degrabă s-au temut de acest animal nobil, deşi au trebuit să-l înfăţişeze din plin în bătălii şi cortegii trium-

---

[61] Poate cu excepţia tabloului lui Cimone (după nuvela lui Boccaccio, Galeria din Viena) unde apare o maimuţă care gustă dulciuri pe furiş.

fale. Redări izbutite de animale au fost menționate mai înainte în frescele lui Annibale Carracci ; caii școlii din Bologna nu sînt nicăieri importanți în tablouri, chiar dacă cei de la carul lui Apolo, în „Aurora“ lui Guido, sînt excelent conturați.

Rubens poate să fi fost călăreț din tinerețe ; în serviciul mantovan și-a însușit apoi cea mai perfectă cunoaștere a esenței făpturii calului, iar la Anvers a avut cai andaluzi admirabili și „călărea prin oraș ca alți cavaleri și domni înalți, împodobit cu lanț de aur“. (Bellori, *Le vite*, ș.a.m.d.). Fără îndoială că de atunci a intervenit o puternică schimbare a gustului european, care a preconizat o formă mai zveltă a calului (realizată prin încrucișarea cu sînge arab și apoi englez). Ne vom reactualiza cu plăcere nobilul animal din vremea aceea, înfățișat de Rubens, la început nici măcar într-un tablou cu subiect istoric, ci pur și simplu în chip de cal de călărie : este acel tablou (care nu se mai prezintă astăzi) din proprietatea Muzeului din Berlin : afară, într-un peisaj sub cerul liber, trei domni călare care învață să călărească, astfel că unul își ține calul la pas, altul la trap și al treilea în galop. Se pare că Rubens n-a văzut niciodată războiul ; el n-a umblat ca Bourguignon mai tîrziu, timp de trei ani în urma lagărelor de campanie și cu toate acestea zugrăvește ca nimeni altul înaintea lui participarea calului la patima generală, felul în care îl poartă pe om repede și sălbatic în tumult ; el cunoaște animalul la primejdie și furie și-l ridică la rangul de purtător principal al momentelor cumplite din bătălii și lupte între animale. Despre divinația mai înaltă care probabil că l-a purtat cînd a compus „Bătălia amazoanelor“, „Pieirea lui Decius“ și grupurile de călăreți ale lui Sanaherib, fiecare dintre privitori poate să-și facă singur idee ; cu un simplu studiu nu s-ar fi putut ajunge la acele momente sălbatice ale
 unei cumplite încleștări ; însă trebuie reamin-

tit încă o dată mănunchiul de lumină care a trecut de la Leonardo la Rubens.

În portretele călăreţilor a acţionat apoi ceva ca o predestinare. N-a fost o întîmplare că acest gen cultivat atît de rar a găsit dintr-o dată, în zorile secolului 17, un reprezentant atît de puternic ca Rubens cu Lerma (1603), arhiducele Albert (1521 ? Windsor), Filip al IV-lea (în jurul lui 1629) ; şi pe regii precursori se pare că i-a pictat pe cal, în timpul primei şi a celei de a doua vizite în Spania ; pe Filip al III-lea, probabil totuşi după natură, pe Filip al II-lea, „într-o concepţie ideală", după moartea lui. Prinţese călare fuseseră reproduse demult în reprezentări de intrări în oraş, nunţi etc., dar Galeria Luxembourg deţine, ca amintire a luării localităţii Pont-de-Cé (în timpul războiului dintre partidele de la curte), pe Maria de Medici venind triumfătoare călare pe un elegant cal bălan, cu bastonul de comandă pe care sprijină mîna în întîmpinarea privitorului, în jurul ei plutind şi înconjurînd-o Victoria, Fama şi Fortitudo şi noi nu cunoaştem un alt exemplu de rezolvare mai plină de efect a unei asemenea sarcini. Este apoi răsplătit efortul de a observa cum portretul ecvestru al prinţilor şi generalilor din timpul războiului de treizeci de ani pictat sau gravat, devine aproape o tradiţie generală. La Rubens însă ne vom îndrepta întotdeauna de la animalele folosite convenţional, la cele din tablourile fanteziei libere, la caii din luptele cu animale şi la bătălia lui Decius, la acei admirabili armăsari şi bălanii din „Răpirea fiicelor lui Leucip", sau din martiriul sfîntului Lievin, la calul sur înfăţişat urcîndu-se din profil şi care şi-a azvîrlit călăreţul într-o lume mai liniştită, la acel cal cuminte, purtîndu-şi stăpînul rezemat în scări, care dă ascultare celor săraci şi lipsiţi de ajutor, tăindu-şi o bucată din haină pentru unul din ei. Ocupîndu-ne de Rubens, nu poate rămîne neamintit tabloul de la Windsor (chiar orientîndu-ne după o simplă

fotografie) dacă n-ar fi decît pentru faptul că a fost modelul mai pregnant al unui tablou al lui Van Dyck (în biserica din Saventhem) care s-a bucurat de o celebritate intrată în anecdotă și care din eroare este socotit o invenție a acestuia din urmă : „Binefacerea Sf.-ului Martin“.

Altminteri, acest mare discipol trece pe lîngă învățătorii lui, cu un șir întreg de nobile și princiare tablouri ecvestre care, răspîndite de la Roma, Genova și Torino pînă la Paris și în Anglia, fac pretutindeni cea mai vie strălucire a galeriilor respective. Cine ar putea spune atunci cît de departe a ajuns, mijlocit sau nemijlocit, influența lui Rubens prin tablouri și gravuri, dacă în Olanda în general, pe lîngă o multilaterală reprezentare animalieră, Philipp Wouvermans a proclamat înmiit lauda calului ? Dacă Belgia a plasat pictori de război, adică pictori de călăreți ca Snayers, Van der Meulen ș.a. în cele mai diferite armate ?[62]. S-a afirmat oare în Italia, prin napolitani și nordici cosmopoliți, o pictură bataillistă extrem de întinsă ? A fost fără îndoială o trăsătură a timpului, dar are totuși importanță cine dă tonul. În aceste bătălii domnește adesea multă grabă și mult plagiat, însă ele au cel puțin premisa adevărului din natură și a vieții. Caii în stil manierist și cu mișcări convenționale din secolul 16 au pierit, și în general Rubens a fost acela care le-a pus capăt.

În afară de aceasta, Rubens a cucerit și o lume mai largă pentru pictură : aceea a a n i m a l e l o r s ă l b a t i c e m a i p u t e r n i c e, în existența lor ca suită a unor zei, în viața lor din pustiu (Tabloul mare cu lei și tigri, Dresda), și în lupta lor teribilă cu oameni, de obicei călare. A fost un impuls înalt al naturii lui : el a fost uneori silit să înainteze sin-

---

[62] Despre toată seria de pictori de bătălii din Anvers în secolul 17, a se compara mai ales cu Woermann, *Geschichte der Malerei*, III).

gur în barca lui spre larg, în furtuna cea mai sălbatică a devenirii şi nu se cere nici pictorilor şi nici privitorilor să-l urmeze acolo ; o dată însă, a trebuit să existe, după cît se pare, un om cu o asemenea înzestrare. Şi acesta a fost atît de puternic şi atît de fericit încît a putut să găsească în apropierea lui şi să formeze cel puţin un tovarăş şi ajutor vrednic : Frans Snyders din Anvers (1579—1657), care a venit la el din atelierele lui Breughel şi Van Balen, după cum se spune : „nu pentru învăţătură ci pentru colaborare". Acesta însă este un joc de cuvinte ; Snyders a trebuit să fie pus de el să înveţe totul de la început, pentru a-l putea ajuta — aici şi în atîtea alte picturi.

Chiar şi discipolii adevăraţi au învăţat să execute strălucit după planurile maestrului, ca forme, culori şi lumină, cele mai puternice scene de acest gen, şi marea vînătoare de lei de la Dresda ar putea fi sigur socotită de mîna lui, întocmai ca aceea a Pinacotecii din München, dacă riguroase cercetări de specialitate n-ar fi demonstrat contrariul, căci actualitatea, această desfătare în clipe deja trecute şi altele viitoare ale luptei, atinge aici punctul culminant. După cît se ştie, Rubens a ţinut un leu mai multă vreme şi am recunoaşte cu plăcere acest animal, poate în leul cu pas mîndru şi nerăbdător al lui Marcu din tabloul evangheliştilor. (Ciclul alegoriilor pentru Filip al IV-lea). Pentru studiul speciei animale, Rubens trebuie să fi folosit orice prilej, dar aceste împrejurări n-ar fi lipsit nici altor pictori ; cine altul însă s-ar fi apucat să picteze minunata tigroaică care se înfoaie la crocodilul din tabloul celor patru fluvii ale lumii (Galeria din Viena) ? Prin gravorii lui, anume Bolswert şi Soutman, nu s-a răspîndit pînă departe numai faima tablourilor menţionate şi ale altor imagini de animale, mai ales ale luptelor dintre ele, ci s-a putut vorbi de atunci înainte cu toată seriozitatea, de un gen cu acest conţi-

nut. Deja Vînătorii de mistreţi şi de urşi se situează cu cinste alături de tablourile maestrului, iar în Pinacoteca din München, cei doi tineri lei ai săi care urmăresc un cerb sînt „de o uimitoare vioiciune şi de o admirabilă compoziţie“. Dar între vînătorile de mistreţi locul de frunte îl va ocupa tabloul de mînă proprie al lui Rubens de la Dresda, o scenă de un dramatism complex cu figuri de dimensiuni mai mici, într-o poiană admirabilă, reprezentînd în acelaşi timp o „moralitate“ despre caracterul inexorabil al soartei, prin înfăţişarea sfîrşitului acelui animal bătrîn, primejdios şi puternic, învins de ţărani, vînători, călăreţi şi un mare număr de cîini. I-a plăcut însă lui Rubens să înfăţişeze chiar şi aici lupta încă nehotărîtă definitiv şi chiar într-o vîntătoare de cerbi (Muzeul din Berlin) animalul se mai apără împotriva cîinilor. Dintre vînătorile de lupi aceea (odinioară) a lordului Ashburton (Londra) pare a fi foarte timpurie (1612) şi complet proprie, şi pare a cuprinde printre vînătorii călare pe Rubens împreună cu prima lui soţie. Dintr-o gravură se cunoaşte o vînătoare de hipopotami şi crocodili, de către mauri călare, însoţiţi de cîini ; aici, unde nu poate fi vorba de o constatare reală, domneşte totuşi o mare forţă de actualizare, iar imensele animale sînt reprezentate în racursiu, astfel încît acoperă cît se poate de puţină suprafaţă. Dar Rubens a început să ia în stăpînire lumea animalelor sălbatice odată cu lupoaica, încă de pe atunci, atît de plină de viaţă, a lui Romulus şi Remus.

Despre cîinii lui Rubens a mai fost vorba în treacăt. În afară de rasă şi înfăţişare acest animal mai are uneori şi pictural o funcţie : cîinii care sar însoţind o scenă cu mişcare multă, ca de pildă o horă, pot să întărească substanţial impresia de actualitate. Cîinele de vînătoare la Rubens este definit în esenţă ca „ogar scoţian“, cu toate acestea în tablourile sale de vînătoare apar şi prepelicari

frumoşi şi zvelţi din speţa cea mai bună a zilelor noastre şi nu lipseşte nici dogul. Cu propriul său cîine de casă din epoca ce-a urmat după 1630, împreună cu păunii şi curcanii lui, facem cunoştinţă în savurosul tablou de familie al Pinacotecii din München „Plimbarea prin grădină". Cîinele ciobănesc îl zugrăveşte în „Închinarea păstorilor". Astăzi în schimb se trece de cele mai multe ori sub tăcere că toată specia aceasta atît de apropiată omului şi-a ocupat poziţia înaltă în artă în esenţă datorită lui Rubens. Pentru măgar, care este de neînlocuit în „Închinarea păstorilor", în cea a magilor precum şi în „Fuga în Egipt" a devenit cunoscut, în timpurile mai noi, un remarcabil studiu de Rubens. — Rubens a lăsat pisica pe seama lui Iordaens, care s-a priceput admirabil să redea acest animal.

*

În marele ansamblu al operei lui Rubens peisajele vorbesc un limbaj cu totul special şi se află şi sufleteşte într-o relaţie specială cu creatorul lor. Aici n-a fost lipsită de importanţă tradiţia de la Anvers ; din tablouri şi gravuri, chiar destul de cuprinzătoare, ale unor precursori mai apropiaţi ca Breughel, Vinckebom ş.a., Rubens se familiarizase din tinereţe cu înfăţişări de sfinţi, povestiri şi personaje mitologice care nu păruseră altceva decît să ofere pretextul pentru vederi peisagiste mari, fantastice, de obicei excesiv de bogate. În Italia, a cărei pictură peisagistă de la începutul Renaşterii nu poate fi ruptă pe deplin de influenţa Ţărilor de Jos, exista spre sfîrşitul secolului XVI un stil fantezist asemănător cu cel de acolo, la care s-a adăugat o monumentală folosire a frescei, iar pictorii romani de istorii din epoca manieristă luau adesea chiar ajutoare din Ţările de Jos pentru pictura peisagistă din biserici şi palate. Cu toate acestea se produsese deja o schimbare cînd Rubens a apărut la Roma : La Annibale Carracci şi (după cum se pre-

supune) prin acesta, la un concetăţean al lui Rubens cu o poziţie importantă, Paul Bril, fantasticul şi bogăţia excesivă făcuseră loc, în favoarea simplificării, a imitării, la forme mai puţine şi mai puternice şi la un adevăr mai mare al vegetaţiei. Rubens trebuie să-l fi cunoscut pe Bril la Roma şi cu un alt reprezentant de frunte al peisajului înnobilat, Adam Elsheimer din Frankfurt, a intrat într-o poziţie apropiată cu Bril, care a fost menţionat cu prilejul tabloului fugii în Egipt. În schimb pictura peisagistă din Veneţia l-a mişcat puţin pe Rubens. O anumită impresie a fundalurilor peisagistice din tablourile mitologice ale lui Tiţian, privitoare la proporţii şi armonizarea cu personajele, nu se poate dezminţi şi chiar Tintoretto cu fantasticele sale efecte de lumini şi umbre poate să-i fi oferit un impuls. Singura adevărată vedere la el este probabil Escorialul, poate deja rod al primei sale vizite în Spania. După exemplarul de la Dresda, acesta pare extrem de liber şi pictat parcă din memorie ; întreg tabloul este străbătut de raze de soare, care se strecoară printre nori, adînc coborîţi peste pămînt şi în spatele marii clădiri, coboară direct o slabă rază de lumină.

Se ştie că în tablourile narative ale lui Rubens faci cunoştinţă cu un cer complet diferit ; sînt acele adieri catifelate, minunate, umede, cu norii frumos alcătuiţi şi adesea îţi face plăcere să crezi că el a dat, prin acestea, cu propria lui mînă tonul şi în pictura mare, unde de obicei discipolii făceau cel mai mult. Dacă ar fi fost ca unul din precursorii săi italieni să-i producă în sensul acesta o impresie, acesta ar fi trebuit să fie Paolo Veronese, la care a găsit o armonie între povestire şi adierile văzduhului ca aceea pe care şi-a însuşit-o mai tîrziu.

Reîntors în patrie, l-a întîlnit din nou pe prietenul său Jan Breughel, aşa-numitul Sammetbreughel. Acesta poposise şi el înainte în

Italia, dar nu ca discipol al artei de acolo ci mai degrabă din pricina fanteziei sale şi a artei finisajului, ce-i duseseră faima de valoros fiamingo *. Acum însă avea la Anvers o poziţie vrednică de laudă, înaltă şi cu totul specială, în direcţia transformării compoziţiei peisagiste şi a bogatei încărcări a acesteia cu alte elemente din natură, în parte biblică şi în parte popular flamandă. În ambele cazuri, a izbutit să depăşească fantasticul şi stridenţa şi nu a mai rămas legat de trecut decît printr-un exces general de bogăţie. Jan Breughel mai sintetizează odată în chip strălucit arta mulţimii, a măruntului, a detaliului în timp ce Rubens aduce cu sine măreţia, iar în peisaj el a fost un poet demn de atenţie şi ultimul de tipul celor vechi ; din accesoriile lui, cele din urmă sînt în special de o admirabilă vioiciune, mai ales cînd sînt înfăţişaţi călători cu trăsuri şi cai, adesea în caravane întregi. În afară de aceasta n-a renunţat niciodată la studiile lui de tinereţe, reprezentarea florilor. Pentru subiectele ideale, în special cele mitologice, s-a asociat bucuros cu alţii şi cu atît mai mult cu Rubens, cînd era vorba de tablouri preţioase. Semnalăm aici numai ce conţine Pinacoteca din München : „Diana cuprinsă de somn cu nimfe“, pîndită de satiri şi „Diana odihnindu-se, cu suita ei“ (primul tablou cu figuri de mîna lui Rubens) conţin peisaje şi animale de Breughel ; dar în jurul celebrei Madone cu copilul, acesta din urmă a pictat „Cununa de flori“, după care tabloul şi-a luat astăzi numele şi în jurul căruia plutesc unsprezece putti. Aici, unde am prefera poate o ghirlandă de trandafiri, în genul picturii mari a lui Daniel Seghers, buna înţelegere colegială a mers poate prea departe, căci florile lui Breughel, splendide, alese dintr-o mare diversitate, aparţin încă stilului mai vechi, conştiincios, aproape miniatural, dar cei doi mari artişti au vrut

---

* În limba italiană în original.

să-și lase unul celuilalt libertatea de simțire. Și în minunatul rai (exemplarul principal în Galeria de la Haga) unde Rubens a pictat pe Adam și Eva, Breughel, care a preluat peisajul și numeroasele animale, a putut să împodobească prim planul cu tot felul de flori disparate. Cea mai curioasă dintre colaborări o dezvăluie apoi (din nou la Pinacoteca din München) tabloul Florei cu putti și nimfe, unde Breughel, cu desișul de flori bogat și strălucitor dintr-un luminiș de pădure cu ruine, pare a revendica chiar întîietatea.

În rest Rubens a dispus singur asupra peisajului din povestirile sale și le-a finisat — cel puțin în pictura mare — împreună cu terenul din prim-plan și cu accesoriile, mai ales cu ajutorul lui Lukas Van Uden și Jan Wildens. Fundalurile cu peisaj și în special cele de mînă proprie vor fi socotite, la o cercetare mai apropiată, mult mai însemnate decît la prima vedere. Tablouri ca „Răpirea fiicelor lui Leucip", ca „Judecata lui Paris" sau „Grădina iubirii", trădează un puternic pictor peisagist care știe să-și asocieze magistral la povestire efectul marii naturi libere și-și face din lumină și aer, vegetație și depărtări tovarăși care-l ajută. Chiar și depărtările peisagiste din Galeria Luxembourg (unde a avut ca ajutor, în afara celor numiți și pe Jodocus Momper), deși par neînsemnate prezintă, după ce au fost văzute de mai multe ori, un neobișnuit efect poetic. Dintre tablourile de vînătoare, unul mai mic, vînătoarea de mistreți de la Dresda (de mînă proprie) își urmează cursul pe liziera unei admirabile păduri ai cărei arbori mai sînt toți caracterizați individual cu mare sîrguință, iar acest tablou timpuriu prezintă și studii cu totul diferite față de impresiile de vînătoare și de cele de la plimbările călare.

În peisajele independente se descoperă însă nemijlocit un om din nord cu o urmă de înzestrare pentru vis care se cere exteriorizat în peisaj și omul mai are și forța și pof-

ta s-o facă, pe lîngă tot restul creației sale uriașe. Ceea ce i-a spus natura, fără îndoială adesea numai în cuvinte șoptite, s-a transformat înlăuntrul lui în viziuni emoționante proprii și astfel au fost dăruite înapoi lumii. De aceea ele sînt, din cîte știm, numai tablouri finisate ale unei palete complete și nu simple schițe sau studii provizorii. Ele au luat naștere în epocile diferite ale unei mari cariere, unele încă din Italia; cele mai multe provin însă din perioada mai tîrzie și judecînd după dimensiunea lor mijlocie, uneori mică, au reprezentat o creație de șevalet deosebit de plăcută artistului deja chinuit de gută care trebuie să-și fi consacrat perioadele intermitente de sănătate, realizării acelor lucrări capitale pentru altare și palate, pe care le-am menționat mai sus. Peisajele pare să le fi pictat de cele mai multe ori pentru el și chiar dacă o mare parte din ele au fost g r a v a t e aceasta s-a întîmplat într-o vreme cînd gloria lui mondială și cerința pentru orice era creație „de el", atinsese punctul culminant. Gravorii le doriseră și ei, și anume Bolswert, care era în bună măsură capabil să urmărească intențiile marelui maestru. Din aproximativ cincizeci de peisaje recunoscute, 36 par să fi fost gravate.

Rubens n-a avut vreo rezervă pentru măreția și importanța accesoriilor și i s-ar fi părut curios ca cineva să fi venit să cerceteze dacă personagiile dintr-un peisaj reprezintă un întreg eveniment și ce măsură ar fi trebuit să li se aplice. Castelului înconjurat de șanț cu apă și cu turn exterior, în asfințit (Luvru) i s-a adăugat poate printr-o a doua hotărîre, bătălia întreită de lance între perechi de călăreți în zale însoțiți de crainici și scutieri iar acum tabloul este în principal un tablou tragic de gen, o luptă între cavaleri. Și cine oare vrea să judece riguros după genuri dacă ocupațiile agricole ale unor admirabile grupuri vii de oameni și animale umplu prim planurile pînă în imediata apropiere? Și minunații viței, cai, și 198

oile ş.a., desigur că nu sînt executaţi de Snyders ci de maestrul însuşi şi poate că animalele erau chiar din proprietatea lui rurală. Să privim de pildă peisajul de la München cu curcubeul şi tot acolo pe cel cu turma de vaci care paşte şi să adăugăm la aceasta Întoarcerea de la cîmp în amurg, în timpul cînd se culege fînul, de la Pal. Pitti. Tabloul acesta din urmă oferă şi o indicaţie de loc, căci turnul înalt din depărtare nu e altul decît cel al catedralei St. Rombaud de la Mecheln, iar în regiunea aceasta se afla Steen, domeniul nobil pe care Rubens îl dobîndise în 1635. Acest Steen însuşi izbuteşti apoi să-l cunoşti (National Gallery) într-un peisaj mare şi strălucitor cu lumină de dimineaţă ; clădirea nu prea mare a castelului se ridica în stînga între copaci ; ca accesorii, un singur vînător se lasă pe genunchi şi ţinteşte în prepeliţe, o trăsură vine dinspre micul castel. Rubens cunoaşte aici fiecare tufiş şi fiecare păşune, fiecare şir de plopi, fiecare mănunchi de sălcii şi fiecare rîuleţ. Asemenea lui Philipp de Koninck şi uneori lui Ruysdael a trebuit să ia raza vizuală de sus pentru a putea reda o lărgime vastă şi aproape dreaptă, pînă în depărtare ; totul este însă tratat cu bucuria senină din care vorbeşte participarea cea mai adîncă şi chiar văzduhul (în măsura în care a rămas neatins) este din cele mai frumoase pe care le-a pictat Rubens. Şi altminteri, depărtările lui sînt uneori o ţară întreagă cu porţiuni de pădure, sate, case de ţară, lunci, cîmpii, pînze de apă peste care razele soarelui domnesc pînă departe. Pădurea închisă apare ici-colo, de exemplu după o gravură de Bolswert, într-un admirabil tablou străbătut de razele asfinţitului ; altfel preferă l i z i e r a pădurii şi redă cu farmec perdelele de arbori în funcţie de lumina care le străbate. Despre alte scene mitice, care sînt şi celebre privelişti de peisaj, mai trebuiesc amintite, din spusele altora : *La charette embourbée*, de la

Ermitaj, cu apus de soare și răsărit de lună; iar la Windsor, așa-numita Luncă de la Lalken[63].

Luvru posedă în afară de „Turnir“ așa-numita „Pastorală“, acel tablou răspîndit și în frumoase variante, chiar de mînă proprie și în mai multe gravuri, care dă la iveală — prin oamenii, turma de oi și peisajul la un loc — accentul curat al unui amurg liniștit. Dintre păstori, în parte în veșminte simple, antice, vine o pereche tînără din stînga; un păstor șade, cîntînd tare și cu entuziasm sub un copac, are fluiere în mîini; lîngă el se odihnește în iarbă o femeie tînără care se uită la perechea aceea; în mijlocul prim planului este plasată însă o adorabilă pereche de îndrăgostiți scoasă direct în viața pastorală din lumea nobilă a „Grădinii iubirii“, și sugerează poate aceeași epocă de apariție. Peisajul din stînga, cu grupuri de copaci al căror sol variat e indicat ochiului prin petele de soare, merge din mijloc și se termină într-o depărtare plină de semnificații, bogată și frumos gradată, deasupra căreia plutesc norii unei furtuni ce s-a depărtat. Extrem de caracteristic este apoi, tot în Luvru, micul Peisaj cu pla-

---

[63] Din proprie cercetare mai adăugăm: la National Gallery două mici tablouri: un teren ce se urcă lin către o lizieră depărtată de pădure cu splendide grupuri de arbori, în față în dreapta, un vad spre care se îndreaptă o trăsură; — și un admirabil apus de soare cu o turmă în față și un mic castel în dreapta; orizontul peste jumătatea tabloului. — Galeria Baring (Lord Northbrook) din Londra: un splendid micuț peisaj, în care o trăsură se îndreaptă spre o apă. Bridgewater Gallery: un tablou a cărui atribuire rămîne nesigură, sus patru pandantive de la Farnesina, între care un peisaj strălucitor cu munți, ape, insule, orașe, aproape în genul lui Paul Bril. — Dudley House: peisaj sub clar de lună cu pomi, o apă în care se oglindește luna și o depărtare modestă, în față un cal care paște. — Grosvenor Gallery: un mic tablou fin executat, presupunîndu-se a proveni din epoca de la Anvers, premergătoare Italiei: pe o înălțime în dreapta mori de vînt, în stînga o vale adînc tăiată cu un castel, parc, depărtare lină și un pic de mare: țărani vin de la lucru cu o căruță, pe deal în jos (note din 1879).

s ă d e p ă s ă r i, care din păcate a fost tot atît de rău întreținut ca și precedentul. Rubens a pictat mai întîi aici soarele pentru plăcerea lui, așa cum a făcut și altădată, și anume în lupta cu o atmosferă încărcată ; în dreapta un rîu cu un mic pod, mai departe o moară de vînt, o turlă de biserică și un teren deluros ; în stînga, pe deasupra unui fel de drum părăsit, un vînător de păsări cu capcană a întins o plasă, în vreme ce trei oameni stau pe jos și-l privesc. Este neîndoielnic că tabloul produce un efect extrem de original ; uimește însă, iarăși, cum a luat ființă, din observații zilnice. Trebuie să constatăm din nou că mai puțin contează ce prezintă pictorul de peisaje, cît sentimentul pe care-l pune în ceea ce reprezintă.

Multe altele s-ar putea lua din gravuri și aici se vede de nenumărate ori ce motive modeste ale configurației solului îl puteau entuziasma pe Rubens. Dar și acum liziera pădurii a găsit cea mai înaltă reprezentare prin gravura creată de Bolswert, în care este înfățișat un deal înalt împădurit înconjurat de o apă, la poalele căruia un păstor de oi își păzește animalele.

Rubens și-a luat întotdeauna libertăți de diferite genuri ; trebuie să-i trecem cu vederea frecventa utilizare a curcubeului și să recunoaștem în același timp că această sarcină n-a reușit nimănui mai bine. Și cît de curios este că a lăsat lumina soarelui să vină din două părți diferite, fără ca acest procedeu să fie supărător ! Marea și permanenta lui magie rezidă în alternanța dintre nori și pete de soare. Pe acestea din urmă le dirijează în prim plan mai ales asupra accesoriilor, a oamenilor și turmelor ; dar și drumuri părăsite, podețe, trunchiuri tăiate, mărăcinișuri și fire de apă mărunte își primesc valoarea de obiect și valoarea spațială, pentru că lumina și umbra lui Rubens s-au ocupat de toate. Se adaugă o
 admirabilă nuanțare mergînd spre planul mij-

lociu și spațiul din depărtare uneori modest, fără ca frumusețea tuturor oglinzilor de ape să fie uitată. Orizontul nu este acceptat la adîncimea pe care i-o dau cei mai mulți dintre olandezi, ci se situează mai degrabă la mijlocul tabloului. Clădirile care încep abia în planul mijlociu, fermele, capelele ș.a. nu ridică pretenții speciale. Forța dominantă a rămas întotdeauna efectul de lumină.

Uneori însă Rubens s-a lăsat antrenat de spiritul lui și împins să reprezinte grozăvia meteorică. Din cartea a treia a Eneidei a luat naufragiul lui Enea lîngă Strofade (tabloul din Galeria Hope din Londra și după cum se pare o gravură corespunzătoare) : „corabia s-a sfărîmat lovindu-se de o stîncă ascuțită pe care se afla un far ; dintre cei salvați, unii se văd fugind ; în depărtare un port rezistent ; purpura sclipitoare a dimineții luminează norii negri de furtună și marea înfuriată“ (Waagen). Cel mai uimitor dintre aceste tablouri este însă „Potopul din Frigia“ (Galeria din Viena), menționat mai sus cu prilejul lui „Filemon și Baucis“ ; o vale înaltă și largă, cumplit înecată de o inundație, duce deja animale moarte ; în văzduh o masă de foc și apă, norii,străbătuți toți de fulgere; lumina vine din toate părțile și în stînga, jos, se vede un curcubeu ; nivelele apei sînt neverosimile și se contrazic între ele ; totuși, avem în față o operă de un nivel superior. Ca o replică a acestui tablou apare apoi puternica gravură a lui Bolswert, unde nu este redat numai cerul în plină revoltă, pînă la ruperea norilor și munții drepți pe fond de nori negri luminați de fulgere teribile, ci și marea mînată de un uragan departe peste uscat, spre un oraș cu turle multe și spre locuri ceva mai apropiate, bogate în arbori și cu biserici. O inscripție atrage atenția că această luptă dintre elemente trebuie să fie socotită un simbol al neînțelegerilor de pe pămînt.

În sfîrşit însă, într-unul din cele mai splendide tablouri din întregul Palazzo Pitti, norii de furtună de pe mare îşi iau rămas-bun iar în înalt, ca o depărtată arătare aeriană, se vede Palas implorîndu-l pe Jupiter; dulci adieri ale zorilor ocupă restul orizontului şi în cea mai frumoasă lumină de basm se profilează ascuţit o înălţime încărcată cu căderi de apă, cetăţi, grădini în terase şi clădiri minunate. Sînt grădinile lui Alcinous, regele feacilor, al căror oraş portuar se vede în depărtare. În prim plan apare un Odiseu implorînd şi gol, naufragiatul Odiseu, pentru care Palas pune o vorbă bună pe lîngă Jupiter, în timp ce fiica regelui, ale cărei slujitoare voiseră să fugă din faţa lui, porunceşte calmă să fie ajutat să se îmbrace; este Nausicaa.

În felul acesta se întîlnesc, cel din Ionia şi cel din Brabant, cei mai mari povestitori pe care i-a purtat pînă astăzi pămîntul, Homer şi Rubens.

POSTFAȚĂ

Ca artist și ca om, cu extraordinara lui personalitate, Rubens i-a atras atît pe contemporani cît și pe exegeții de mai tîrziu, în egală măsură. În 1604, Justus Lipsius îi scria prietenului său Scioppius că „Rubens al nostru s-a reîntors, îl cunoști, nu poți decît să-l iubești". Începînd cu Giovanni Bellori, care a scris despre Rubens încă din 1672, atracția pentru genialul artist nu s-a stins niciodată, și au fost nenumărați criticii ce și-au consacrat rîvna și erudiția vieții și operei sale.

Se poate afirma că monografia lui Jakob Burckhardt este una dintre cele multe ; poate nu cea mai completă, față, de pildă, de ampla lucrare a lui Max Roses, scrisă cu vie admirație — un adevărat monument, închinat, cum spune autorul în prefață, unuia din „cei doi sau trei dintre cei mai mari pe care i-a produs neamul său" — și poate nici cea mai scînteietoare, dacă ne gîndim la paginile lui Fromentin, mult citat de Burckhardt pentru valoarea lor în critica de artă.

Mai mult, savantul de la Basel nu s-a ilustrat prin această lucrare despre Rubens. Este totuși semnificativ pentru istoricul elvețian de artă că atunci cînd a fost vorba să se consacre îndeaproape operei unui artist, acesta a fost Rubens. Dealtfel, cartea pe care a scris-o

despre el este singura lui monografie dedicată unui pictor.

De ce Rubens?

Burckhardt a fost, după cum se știe, marele admirator și cunoscător al antichității greco-romane, istoricul devenit clasic al Renașterii italiene, primul care a dat o explicație științific-fundamentată apariției acestei epoci din istoria civilizației umane, care de la el încoace n-a mai reprezentat pentru nimeni un fenomen izolat, legat de apariția unor genii artistice, ci o dezvoltare firească, contrară concepției despre întunecatul Ev-Mediu. El l-a considerat pe Rubens contemporanul lui Shakespeare și al lui Calderon.

Dacă ar fi să ne orientăm după lucrările de referință sau sintezele generale, Rubens este reprezentantul tipic al barocului și artistul din care „au ieșit toți pictorii timp de două secole".

Cercetînd esența lucrurilor și nu simplele aparențe, studiind viața marelui flamand, vom înțelege că pe Burckhardt l-a interesat Rubens ca reprezentant tipic, autentic, al epocii lui. Ca perioadă istorică pictorul aparține unei lumi noi, a burgheziei comerciale din Țările de Jos, victorioasă nu numai prin noile relații stabilite în societate, dar și prin lupta de eliberare națională pe care a condus-o cu succes împotriva spaniolilor. În același timp, Țările de Jos, eroice și revoluționare, republicane și anticlericale, laice și iconoclaste, mărturisesc și în domeniul ideilor, în toate direcțiile, fecundele tendințe de afirmare a spiritualității umane.

Rubens reprezintă în istoria artei, nu activitatea extraordinar de bogată a unei personalități puternice, ci o întreagă școală, o întreagă epocă. A-i preciza locul este tot atît de dificil pe cît este a-l situa în alte domenii. Contradicțiile erau puternice, lupta care divide societatea și țara marelui flamand, —

acută. Reformă și catolicism, regalitate și spirit republican, autonomie și independență: preocuparea principală rămîne totuși lupta pentru independență și eliberare națională. Firește că dezvoltarea contradictorie a societății și reflectarea ei în domeniul ideilor, al artei, își are consecințele. Pe de o parte un curent iconoclast, pe de alta tendința reprezentării unor subiecte religioase ; însă din această luptă de opinii se afirmă noul, libertatea de expresie, reprezentarea descătușată a temelor religioase. Rubens nu mai e legat de canoane rigide, se inspiră din peisajul natal, din realitatea imediată. Dacă iconoclasmul bizantin din secolul al VII-lea și al VIII-lea a dus la închistarea, la închiderea artei în canoane fixe, reacția iconoclasmului din secolul al XVI-lea în Țările de Jos a avut dimpotrivă darul de a laiciza arta, de a o scoate de sub tutela unor prescripții. Ceva mai mult, artistul nu vrea să facă nici arheologie biblică, nici să respecte canoanele, dealtfel discutabile, ale Evului Mediu, pentru că acest lucru l-ar duce din nou la convențional. Pictorului îi place să transpună subiectul biblic în societatea lui.

În pictura alegorică, atunci cînd este vorba de o convenție, Rubens înțelege să fixeze printr-o alegorie o idee, procedeu care dealtfel nu e nou, însă apare la el subordonat totdeauna necesității, reprezentării unei realități imediate a vieții în devenirea ei. „Das Augenblickliche“, ceea ce se întîmplă în momentul acela, constituie pentru marele artist elementul cel mai valoros, cel care trebuie fixat pentru totdeauna.

Concordanța dintre epocă și artist a constituit poate pentru Burckhardt imboldul cel mai puternic, cel ce l-a determinat să se oprească la un pictor care reprezenta cel mai bine epoca sa. Se mai adaugă atracția omului din Nord pentru o operă în care respiră suflul Italiei. Așa încît prin înțelegerea operei lui Rubens se poate pătrunde mai bine nu numai un

capitol din istoria artei, ci şi o perioadă istorică. Pictura lui Rubens nu ilustrează însă doar o epocă precizată ci poate fi considerată, mai degrabă, parte integrantă dintr-o epocă de tranziţie de la „Evul mediu tîrziu, prin Renaştere, spre baroc".

Dar Jakob Burckhardt l-a iubit pe Rubens şi pentru munca lui cultură clasică, umanistă. El se referă de nenumărate ori la felul foarte precis şi documentat în care abordează artistul subiectele din istoria greco-romană sau pe cele din mitologie. Istoricul de artă surprinde foarte bine faptul că Rubens nu picta din auzite, şi se referă la amănuntul biografic bine cunoscut că citea mult. Cînd marele artist picta, un lector îi citea din clasicii latini, mai ales din Titus-Livius, Ovidiu şi Virgiliu.

Este locul să amintim că marele istoric elveţian al artei a fost şi cel care a dezvoltat în fond metodele şcolii istorice germane, cea ilustrată prin Hamann, Herder, Winckelmann şi continuată apoi de Hegel, Ottfried Müller, Kugler, Eduard Mayer. El a înţeles de la aceştia că frumosul nu e o categorie estetică metafizică, ci legată de gustul unei societăţi care se formează dependent de întreaga ideologie a unei epoci. Ocupîndu-se de Rubens, Burckhardt s-a ocupat de o epocă, de o şcoală, cunoscîndu-se importanţa pe care au avut-o în vremea respectivă discipolii din atelierul artistului şi gravorii lui, precum şi răspîndirea în Europa a operelor create aici.

Jakob Burckhardt nu stăruie pre mult în lucrarea lui asupra elementului anecdotic din biografia marelui flamand, deoarece consideră că toate incidentele şi implicaţiile biografice n-au alterat nimic din seninătatea şi grandoarea operei, n-au diminuat suflul universal al genialului ei creator.

Cercetînd opera lui Rubens, Burckhardt, dealtfel cunoscut teoretician al istoriei, formulează cîteva idei în legătură cu o anumită tipologie a culturii, care după concepţia lui nu poate

fi luată decît din antichitatea greco-romană. El găseşte şi lansează de pildă perechea antinomică saturnin-dionisiac, situîndu-l pe Rubens în categoria saturnină. Această idee, formulată de Nietzsche şi devenită clasică (Naşterea tragediei) se găseşte în nucleu la Burckhardt, de care mai tînărul filozof german se consideră el însuşi înrîurit în multe privinţe. Într-o admirabilă scrisoare adresată lui Jakob Burkhardt în septembrie 1886, Nietzsche, vorbind despre lărgirea ideii de tip uman, şi înainte de toate despre contradicţia dintre „conceptul moral şi conceptul ştiinţific al vieţii", consideră că are comună această problemă cu Burckhardt cum nu o au amîndoi cu mulţi dintre „cei vii şi cei morţi". Se vede deci legătura profundă, nu întîmplătoare, ci de lungă durată, dintre cei doi gînditori.

Prezentînd în chip strălucit viaţa şi opera unui artist atît de complex ca Rubens, Burckhardt s-a simţit atras de el îndeosebi prin faptul că, după propria sa concepţie, corespundea cel mai mult acelui „spirit al timpului", acelei legături intime şi organice care există între o personalitate istorică şi întregul context al epocii în care-şi desfăşoară activitatea.

Prin această ultimă lucrare, istoricul de artă ne transmite o sinteză a întregii sale concepţii, desăvîrşit mărturisită în amblele lucrări care abordează mari epoci, aplicată de data aceasta la viaţa unui artist pe care l-a preţuit şi iubit atît de mult pentru că opera i se integrează în epoca pe care a trăit-o atît de organic „încît cariera sa pare cu totul normală".

CRISTINA PETRESCU

INDICE DE NUME BIOGRAFIC

ALBANI, Francesco — Pictor italian născut la Bologna la 17 martie 1578, mort la 4 oct. 1660 în acelaşi oraş. Pictor aulic, favorit al cardinalului Scipione Borghese, pictează tablouri cu subiecte mitologice sau cu caracter religios. (Cele patru elemente, Dansul amorasilor etc.).

ALBERTI, Cherubino, zis Borgheggiano, pictor şi gravor născut la Borgo San Sepolcro în 1553, mort la Roma în 1615. Membru al Academiei Sfîntul Luca din Roma, un loc important în opera lui îl ocupă gravura. A lucrat la început sub conducerea lui Cornelius Cort ; devine un excelent burinist.

ARPINO, le Chevalier d' v. Cesari, Giuseppe. Pictor născut la Roma în 1568 (sau 1560 ?), mort la 3 iulie 1640. Îşi asigură protecţia papilor Grigore al XII-lea şi Clemente al VIII-lea, înnobilat de Ludovic al XIII-lea. Unul din celebrii pictori ai timpului, cu toate că pictura sa nu este scutită de unele lipsuri sau defecte.

AUDRAN. Celebră familie de pictori, sculptori şi gravori. Charles (Karl) Audran, desenator şi gravor acva fortist şi burinist, născut la Paris în 1594, mort în 1674. A studiat la Roma unde a executat planşe după Pietro di Cortone, Andrea Sacchi etc. Reîntors în Franţa, la Lyon, apoi la Paris, unde s-a stabilit. A fost profesor al fratelui său Claude şi nepoţilor Claude II şi Geralde II. Claude Audran I, desenator şi burinist născut la Paris în 1597, mort la Lyon în 1675. Frate mai mic al lui Charles. Gravurile sale, nu lipsite de îndemînare, sînt cam grosolane. Influenţat de Cornelius Cort, Agostino Carracci, Villamens.

BALLEN, Hendrik Van zis cel bătrîn, pictor născut la Anvers în 1575 mort în acelaşi oraş la 17 iulie

1632, aparține școlii flamande. Călătorii la Roma, pictează pe lemn și piele. Colaborator al lui Jan Breughel (de Velours), Franz Snyders, în opera lui se resimte influența marelui său prieten Van Dyck. A avut 11 copii dintre care unii pictori.

BALLEN, HENDRIK Van, „cel tînăr", pictor de istorii, din școala flamandă, născut la Anvers la 16 ian. 1623, mort în același oraș la 2 mar. 1661. Fiu al lui H. V. Ballen „cel bătrîn", a fost elevul lui Jean Wildens. Călătorește la Roma, în Franța la Tours, la Geneva ; pictează subiecte religioase.

BALLEN, Jean Van, pictor de istorii și de gen, născut 1611, (?), mort la 23 mar. 1654, aparține școlii flamande. Fiul cel mare al lui H. v Ballen cel bătrîn. Tablourile sale reprezintă de preferință grupuri de copii sau de îngeri. Are și o copie a Grădinii Amorului (Jardin d'Amours) a lui Rubens, care se găsește la Viena.

BELLORI, Giovanni Pietro, pictor și scriitor, istoric și critic de artă, născut la Roma în 1615 (?), mort în 1696. Autor al unei cărți asupra Vieților pictorilor (care a fost tradusă și în românește), părerile sale asupra artei au avut o mare influență, născînd chiar un curent în critica de artă : bellorismul.

BERNINI, Clemente, pictor animalier din școala italiană a sec. XVIII. Profesor la Colegiul Nobililor din Parma. Cunoscut prin ornitologia Europei de sud.

BERNINI, Giovanni-Lorenzo, zis și Berninul (le Bernin) arhitect și sculptor, născut la Neapole la 7 dec. 1598, mort la Roma la 28 noiembrie 1680. Fiul sculptorului toscan Pietro Bernini. Ludovic al XIV-lea l-a chemat în Franța în 1665 ; promotorul unui stil împodobit și învolburat.

BOLSWERT, Schelte Adams (Schelte van Bolswert) — pictor și gravor din școala olandeză ; născut la 1581, mort la 28 dec. 1659, frate cu Boetius Bolswert, alt mare gravor. S-a instalat la Anvers și a devenit prietenul lui Rubens și interpretul operei maestrului. A pierdut un ochi și purta un monoclu negru care totuși nu-l stînjenea la lucru. Ne-a rămas un singur tablou : Ridicarea la cer a Fecioarei.

BRUEGEL, sau BRUEGHEL, Jean și Bruegel de Velours, pictor de istorii, peisaje, flori, fructe și gravor din școala flamandă. Născut la Bruxelles în 1558, mort la Anvers la 15 ian. 1625. Fiul mai mic al lui P. Brueghel cel bătrîn. A trăit în intimitatea lui Rubens, care i-a cerut concursul pentru a picta peisaje și flori. Cel mai însemnat

rod al acestei colaborări a fost „Adam și Eva în paradisul terestru". A lucrat și pentru Van Ballen și Rottenhammer.

LE BRUN, Charles, pictor de istorii și gravor din școala franceză ; născut la Paris la 24 febr. 1619, mort în același oraș la 12 febr. 1690. Protejat de Ludovic al XIV-lea, care l-a numit primul său pictor, a început prin decorarea unor săli de la Luvru, mai apoi la Versailles. A decorat și palatul lui Colbert. Cel mai fecund dintre pictorii francezi de istorii.

CADORE — Vale a Veneției în provincia Belluna. Între 1508-9 au loc lupte între împăratul Maximilian și Veneția pentru Cadore.

CARLETON, Sire Dudley, Viconte Dorchester. Om de stat și diplomat englez născut la 1573, mort la 1632. Atașat secretar în ambasada lui Sir Thomas Parry în Franța (1602), ambasador la Veneția (1610). Negociator al păcii de la Asti, ambasador la Haga (1615), însărcinat cu o misiune pe lîngă Richelieu. Obține titlul de lord Carleton în 1626. O nouă misiune diplomatică în Olanda în 1628. Ginere al lui Henry Saville, savant elenist, l-a ajutat în această activitate. A lăsat o vastă corespondență diplomatică în parte publicată.

CESARI (Giuseppe), v. Arpino.

CORTONA, Pietro, dar vezi și BERRETINI sau Berretini. Pietro, pictor arhitect, născut la Cortona în 1596, mort la Roma la 16 mai 1669 ; din școala italiană. Elevul lui Baccio Carpi. Din tablourile sale : Răpirea Sabinelor și Bătălia lui Alexandru, atrag atenția papei Urban al III-lea. A lăsat o bogată activitate, avînd o mare facilitate în lucru.

CARRACCI, Annibale — pictor și gravor original din Bologna (1560—1609). — Cel mai strălucit din familia de pictori Carracci, a studiat la Parma și Veneția. Reîntors la Bologna este autorul unei opere care mărturisește un maestru foarte exigent cu opera sa : „Apariția Fecioarei Sf. Luca", Sf. Ecaterina și capela de la Reggio, decorarea palatului Cardinalului Odoardo Tarmin. Mort la Roma, a cerut să fie înmormîntat lîngă Rafael.

CARRENNO (scris și CARRENO) de Miranda, Don Juan — pictor de istorii și portrete al școlii spaniole, născut la 25 mar. 1614, mort la Madrid în sep. 1685. Devine pictor al regelui Filip al IV-lea, a pictat Pandora și Epimeteu, Vulcan etc. Propus pentru o decorație, o refuză politicos : „pictura n-are nevoie de decorații, dimpotrivă, ea le dă".

CHAMPAIGNE (scris și CHAMPYNE, CHAMPAGNE), Philippe, pictor de istorii, născut la Bruxelles în 1602, mort la Paris în 1674 ; aparține școlii flamande. — Prieten cu Nicolas Poussin, a executat 6 mari pînze pentru Carmelitele din rue Saint-Jacques : „Nașterea", „Circumcizia", „Adorarea regilor", „Prezentarea în templu", „Învierea lui Lazăr", „Ridicarea la cer a Sfintei Fecioare".

DE CRAYER, JASPER sau (Gaspar) de — pictor de istorii din școala flamandă, născut la Anvers la 18 nov. 1584, mort la Gand la 27 ian. 1669. Elev al lui Raphael Coxie la Bruxelles, s-a căsătorit cu Catherine Janssens. A lucrat la arcul de triumf pentru intrarea cardinalului Infant în 1634, pictor la curtea acestuia de la 1635 la 1645 ; i-a pictat și portretul ecvestru.

DECIUS MUS. Erou din istoria romanilor, celebru prin jertfa sa în războiul cu latinii. Fiind tribun militar în 343 î.e.n., a salvat armata romană blocată de samniți. În 340 a fost ales consul cu T. Manlius Torquatus pentru a se lupta cu latinii insurgenți. În bătălia de la Capua comandă aripa stîngă a romanilor ; s-a aruncat în învălmășeala luptei pierind, însă înbărbătîndu-i pe romani care au rămas învingători. Jertfa sa a inspirat pe mulți pictori.

DELMONT, Deodolat (variante ale numelui : Deodolat van der Mont, del Mont) născut la 24 sep. 1582, mort la Anvers la 24 nov. 1644. Elev și prieten, mai apoi și înrudit cu Rubens pe care-l însoțește în Italia în 1608. Ne-au rămas puține tablouri, altele se bănuiește a fi lucrate în colaborare cu maestrul său.

DIPPENBECK (DIEPPENBECK), Abraham van — pictor de istorie din școala flamandă, născut la Bois-le-Duc în 1596, mort la Anvers în 1675. A pictat pe sticlă și a executat vitralii pentru biserica Saint Paul. Intră apoi în atelierul lui Rubens, devenindu-i elev și prieten. Finețea lucrului său îl așază printre cei mai buni dintre colaboratorii maestrului.

DOLCI, Carlo, — pictor din școala italiană, născut la Florența la 25 mai 1616, mort în același oraș la 17 ian. 1686. Elev al lui Jacopo Viguali ; a executat multe capete de Madone. Imita natura în cele mai mici detalii și dă o expresie adevărată sentimentelor inspirate din fizionomie și din pietate.

DOMENICHINO (— dominicanul, nume sub care este cunoscut ZAMPIERU sau SAMPIERI, Domenico — pictor de istorii și gravor, născut la Bologna la 21 oct. 1581, mort la Napoli la

6 aprilie 1641. Picturi mai cunoscute : „Moartea lui Adonis", „Comuniunea Sfîntului Ieronim", decorarea vilei Frascati, picturi la Vatican în timpul papei Grigore al XV-lea etc.

EDELINCK sau EDLINK, Gérard — gravor, născut în 1652 la Anvers, mort la Paris la 2 apr. 1707. Elev al lui Jasper Huberti şi Cornelius Galle. Chemat la Paris de Colbert a lucrat sub direcţia lui Poilly, devine gravorul lui Ludovic al XIV-lea, obţine o pensie regală, membru al Academiei : unul din marii gravori ai sec. al XVII-lea. Din aceeaşi familie : Gérard Edelinck fils sau Michel Gérard (1679—1728) pictor şi decorator, fiul lui Gérard Edelinck ; Jan Edelinck, gravor şi negustor de obiecte artistice (1643—1680) frate al lui Gérard tatăl.

EGMONT, Justus Van sau Justus Verus ab Egmont, pictor de istorii şi portrete din şcoala flamandă, născut la Leyda la 22 sep. 1601, mort la Anvers la 8 ian. 1674. Elev al lui Kasper van der Hoecke în 1615 la Haga, apoi în 1617 trimis de Rubens să picteze catedrala din Malines, se duce la Paris, devine pictor al lui Ludovic al XIII-lea şi al XIV-lea. Unul din fondatorii Academiei de Pictură de la Paris în 1648, se reîntoarce la Bruxelles în 1649.

FARNESE, Alessandro, fiu al lui Ottavio şi al Margheritei d'Austria, fiica lui Carol Quintul, născut la Roma la 27 aug. 1545, a îmbrăţişat cariera militară participînd la lupta de la Lepanto şi la luptele din Olanda, Franţa, Flandra. Duce de Parma şi Piacenza.

FONTANA, Giambattista pictor şi gravor din şcoala austriacă, născut în Tirol la 1525, mort la 1587. A lucrat la Roma şi Veneţia, este autorul unui stil bogat şi maiestuos. Gravor în metal, printre lucrările sale : Christos purtînd crucea, Răstignirea, Sfîntul Martin, Ezechiel, Martiriul Sfîntului Petru.

FRANCKEN sau FRANK, familie de pictori care porneşte de la Nicolas Francken (1520—1596) pînă la Constantinus (1661—1717) ; numără vreo 15 artişti.

FRANCKEN sau FRANK, Ambrosius cel bătrîn, pictor de istorii, născut la Herenthals în 1544, mort la Anvers la 16 oct. 1618.

FRANCKEN sau FRANK, Frans (Frans cel bătrîn), pictor de istorii şi portrete, născut la Herenthals (1542—1618), elev al lui Frans Floris, care se bucura de o mare celebritate ; a avut, la rîndul lui, mulţi elevi : Goltzius, Jan de Vaal, Van der Maest etc.

FROMENTIN, Eugène, pictor şi literat francez, născut la La Rochelle la 24 oct. 1820, mort la 27 aug. 1876. Elev al lui Cabat de care se diferenţiază prin eleganţa desenului Fromentin a scris un roman, „Dominique" şi „Les maîtres d'autrefois". (1878), lucrare celebră, apărută şi în limba română.

VAN GEEST, Wibrand-Simonsz de, zis şi cel bătrîn, portretist născut la 1592, mort la 1659, din şcoala olandeză, fiul unui pictor din Louvain. A locuit la Anvers şi Utrecht. A călătorit în diverse alte oraşe din Belgia şi a lucrat la Amsterdam şi Louvain.

GERBIER, Balthasar (Gerbier d'Ouvilly), pictor născut la Anvers (cca 1593, mort la Londra în 1667). Aparţine şcolii flamande. După mai multe călătorii în Italia, regele Angliei îl cheamă la curtea sa : execută portretul infantelui destinat a deveni Iacob I. Călătoreşte şi în America, se reîntoarce în Anglia : „Intrarea triumfală a lui Iacob II în Londra" (1667).

GIORDANO, Luca (zis şi La Presto), pictor şi gravor în acva forte din şcoala italiană, născut la Neapole în 1632, mort în acelaşi oraş în 1705. A studiat la Roma copiind operele lui Rafael sau altele ca : „Bătălia lui Constantin" de Giulio Romano. După o şedere la Milano şi Veneţia se reîntoarce la Napoli, pictează mai multe tablouri cu subiect religios : Sfîntul Nicolae luat de îngeri. Chemat la Florenţa de marele duce Cosimo III a decorat capela San Andrea Corsini.

GOLTZIUS, Heinrich (Goluzius sau Goltz sau Goltius Hendrik), pictor şi gravor, născut la Mulbrecht (febr. 1558), mort la Haarlem la 29 dec. 1616, din şcoala olandeză. După călătorii în Italia şi Germania vizitează pe Sadeler la München. Unul din marii gravori ai timpului a executat 300 de gravuri foarte căutate de amatori.

GRIMANI (dogi ai Veneţiei : mai mulţi cu acest nume) : Antonio Grimani, născut în 1436, doge : 6 iulie 1521 — 7 mai 1523 ; Marino Grimani, 26 apr. 1595 — 25 dec. 1605 ; Pietro Grimani : 30 iunie 1741 — 7 mar. 1752.

GUERCINO, Giovani Francesco Barbieri (1591—1666 Bologna). Pictor italian de naturi statice. A pictat în biserica Sf. Petronilla. După moartea lui Guido Reni, în 1642, s-a stabilit la Bologna. I s-au păstrat : Circumcizia lui Iisus, Căsătoria Fecioarei, Buna Vestire, Fiul risipitor, Agar şi Ismael etc.

GURLITT, Ludwig-Heinrich-Theodor — Peisagist, născut la Altona la 8 martie 1812, mort la Nanndorf la 19 sep. 1897. Membru al Academiei daneze.

Cele mai multe din tablouri se găsesc în muzeele din Copenhaga şi în colecţiile regale.

HYMANS, Henri — istoric de artă şi litograf, născut la Anvers la 8 aug. 1836, mort la Bruxelles la 2 ian. 1912. (Şcoala belgiană).

JANSSENS, Abraham (numit şi van Nuyssen), pictor de istorii, născut la Anvers (cca 1575), mort în acelaşi oraş la 25 ian. 1632. Elev al lui Jan Snallinck, în 1585 a pictat multe biserici din Flandra, cum ar fi biserica Carmelitelor din Anvers unde a pictat : Punerea în mormînt, Intrarea în biserică, Iisus cu Sf. Ecaterina şi Sf. Cecilia. Se citează, de asemenea, la catedrala din Gand o „Coborîre de pe cruce". Maestrul lui Geerard Zegers şi Theodor Rombouts. Houbraken afirma că Janssens ar fi fost inamic declarat al lui Rubens, dar aceasta este foarte discutată de critică.

JEGHER, Christoph (Jegher sau Jeghers sau Jegers), Christophe sau Christoffel). Gravor pe lemn şi pe metal născut în Germania (1578 ? 1590 ?), mort la Anvers în 1652. (Şcoala germană). Maestru la Anvers, în 1627. A lucrat mult pentru Rubens căruia i-a gravat pe lemn mai multe compoziţii pe care marele maestru flamand îşi propunea să le publice. Aceste lucrări, produse sub supravegherea maestrului, sînt executate cu o mare virtuozitate şi dau iluzia desenului în peniţă. După moartea lui Rubens, Jegher a răscumpărat gravurile pe lemn şi le-a exploatat pe cont propriu. A reprodus şi desene ale lui F. Franck (1637) şi ale altor maeştri.

LAEHEN, Christoph van, numit şi LAMEN sau Laemen ; Christoffel Jacobsz van der. Pictor decorator, născut în 1615, mort la Anvers în 1651 (Şcoala flamandă). Elev al tatălui său Jacob van der Lamen.

LERMA, ducele de, Francisco Gomez de Sandoval y Rojas, marchiz de Denia, conte, apoi duce, om de stat spaniol, născut în 1625, devine primul secretar al infantelui Filip III care-l face prim ministru. El suferă eşecuri în agresiunea contra Angliei şi trebuie să recunoască independenţa Provinciilor-Unite ale Ţărilor de Jos (1608). Administrator financiar nedemn, este autorul deposedării maurilor de bunurile lor. Filip al IV-lea, noul rege, a ordonat o anchetă asupra gestiunii fostului ministru, care a trebuit să restituie tezaurului o bună parte din rapturile sale.

LEYDEN, Lukas van, numit şi Lukas Huygenz. Pictor şi gravor, născut la Leyda în 1494, mort în 1533. (Şcoala olandeză). Puţine lucrări îi pot fi atribuite cu certitudine ; cele mai multe care-i poar-

tă numele sînt lucrări executate ulterior de pictori anonimi sau cópii executate după gravuri ale sale.

LIPSIUS, Justus (filozof) (Juste sau Joest), filolog belgian, născut la Overyssche lîngă Bruxelles la 18 oct. 1547, mort la Louvain în 1606. S-a ocupat de studiul antichității. Profesor la Iena, apoi la Köln. Lucrarea : Variarum Lectionum liber quator, edita di Tacit. Lucrarea sa : Politicorum sive civilis doctrinae libri sex (1589) a stîrnit controverse, fiind acuzat de unii că favorizează inchiziția dimpotrivă, aceasta i-a cenzurat-o. Profesor la Louvain. Reconciliat cu catolicii. Serviciile aduse filologiei și istoriei sînt imense.

MESSIS, Quentin, cunoscut mai ales sub numele de Metsys. Pictor de subiecte istorice, religioase și portrete, născut la Louvain către 1466, mort între 13 iulie și 16 septembrie 1530. Cel mai important dintre pictorii școlii flamande în perioada de la Anvers. Opera lui capitală a fost „Punerea în mormînt“ de la Muzeul din Anvers.

MEULEN, van der, Adam (Frans), pictor bataillist, elevul lui Peter Snayers, face parte din școala flamandă. A fost botezat la Bruxelles în 1632 și a murit la Paris la 15 oct. 1690.

MOMPER, Jodocus, cunoscut și sub numele de Josse II sau Joost cel tînăr. Peisagist și gravor din școala flamandă, născut la Anvers în 1564, mort tot aici la 5 febr. 1635.

NIOBE și NIOBIZII. Fiica regelui Libiei Tantalus — Legenda (Homer, Iliada XXIV 599.620) — se laudă cu cei 20 de fii ai ei mai ales față de Latone (rivala care nu avea decît doi).

NÖRDLINGEN = Localitate în Bavaria (R.F.G.) În războiul de treizeci de ani, suedezii au fost prima oară înfrînți în fața localității Nördlingen, la 6 sep. 1634. În 1802 localitatea revine Bavariei.

OOST van, Jacques cel bătrîn, pictor de subiecte istorice și portrete al școlii belgiene. S-a născut la Bruges în februarie 1601, a murit în 1671. A fost elevul lui Annibale Carracci.

PALAMINO, Juan Bernabe, pictor și gravor din școala spaniolă ; născut la Cordova în 1692, mort la Madrid în 1777.

PASSERI, Nicola, pictor de portrete și subiecte religioase, sculptor, burinist, critic de artă și arheolog. Născut la 17 august 1724 la Faenza, mort la 2 aprilie 1799, la Neapole.

PONTUIS, Paul, gravor, cunoscut și sub numele de Paul Du Pont, desenator și gravor din școala

flamandă. Născut la Anvers în 27 mai 1603, mort tot aici la 16 ianuarie 1658. A lucrat pentru Rubens din 1624 pînă în 1631, creînd reproduceri, care sînt admirabile stampe, sub directa supraveghere a maestrului. A fost unul din cei mai mari gravori flamanzi.

RICCIARELLI, Daniele, zis şi Daniele da Volterra, pictor şi sculptor din şcoala italiană, născut la Volterra în 1509, mort la Roma la 4 aprilie 1566, l-a cunoscut pe Michelangelo. Ca pictor atinge apogeul cu o : Coborîre de pe cruce din biserica Trinitá dei Monti, iar ca sculptor bustul lui Michelangelo. A turnat în bronz calul statuii lui Ludovic al XIII-lea.

RENI, Guido, pictor în acvaforte, născut la 4 noiembrie 1575, mort la 18 august 1635 la Bologna. Elev al lui Carracci. S-a inspirat din Caravaggio şi va opta pentru forme mai graţioase. A pictat la Roma, mai apoi la Neapole. A realizat o operă abundentă.

SNAYERS, Pieter sau Paeter, pictor de bătălii şi de vînătoare. Născut în 1592, mort la Bruxelles în 1666. (Şcoala flamandă). Pictor la curtea Isabelei, a cardinalului Infant Ferdinand, a lui Ludovic Wilhelm şi a lui Don Juan de Austria ; elev al lui Van der Meulen ; se remarcă prin exactitatea detaliilor în scenele de bătălii sau de vînătoare, în peisaje.

SNYDERS, Frans, sau Snyeders sau Snyers. Pictor de animale sau naturi statice, din şcoala flamandă. Născut în 1579, mort la 19 aug. 1657 la Anvers. Elev al lui Pieter Breughel şi parţial al lui van Balen. Căsătorit cu Margarethe de Vos. Van Dyck îl considera cel mai bun dintre colaboratorii lui Rubens. A pictat în genuri diferite, scene de istorie, portrete, peisaje, scene de familie şi de vînătoare. Principalul colaborator al lui Rubens în scene cu animale. Subiecte : Animalele intrînd în Arca lui Noe, Creaţia animalelor patrupede şi a păsărilor, Paradisul terestru. A pictat interioare.

SOUTMAN, Pieter Claenz. Pictor de portrete şi figuri, gravor în acvaforte. (Şcoala olandeză). Născut la Haarlem în 1580, mort în acelaşi oraş la 16 aug. 1657. Probabil elev al lui Rubens, colaborator al maestrului, care l-a remarcat ca desenator. Pictor la curtea lui Vladislav Sigismund, regele Poloniei.

STEEN, Jan Havicksz, pictor de gen. Născut la Leyden în 1626, mort în acelaşi oraş la 3 febr. 1679. (Şcoala olandeză). Autor al unor tablouri mici, cu scene de viaţă intimă, din familia şi pro-

prietatea lui ; multe nu corespundeau gustului epocii, cu toate că sînt îngrijit executate.

TACCA, Pietro, sculptor şi arhitect din şcoala italiană, născut la Carrara în 6 septembrie 1577, mort lîngă Florenţa în 26 octombrie 1640, cunoscut pentru cele trei statui ecvestre ale lui Henric al IV-lea, cele ale lui Filip al III-lea şi Filip al IV-lea ai Spaniei, de la Florenţa.

TEMPESTA, Antonio, pictor şi gravor din şcoala italiană, născut la Florenţa în 1555, mort la Roma la 5 august 1630. Cunoscut prin scene de vînătoare şi batailliste, cavalcade, procesiuni şi fresca palatului Bentivoglio.

TENIERS sau Temer, David II sau cel tînăr, pictor de eseuri şi gravor, născut la Anvers în 1610, mort la Bruxelles la 25 aprilie 1690, de şcoală flamandă. Elev al lui Rubens şi Brouwer. Prieten cu Rubens, în intimitatea căruia a trăit.

TENIERS, David I, cel bătrîn, pictor şi gravor, născut la Anvers în 1582, mort în acelaşi oraş la 29 iulie 1649, de şcoală flamandă. Elev al fratelui său Julien. Călătoreşte în Italia, la Roma. Întors la Anvers, a pictat mari compoziţii religioase dar şi peisaje şi serbări cîmpeneşti în care fiul său David l-a eclipsat.

THULDEN sau Tulden (Theodor van). Pictor, gravor cu burin şi acvafortist, născut la Bois-le-Duc la 9 aug. 1606, mort în acelaşi oraş în 1676. Elev al lui Blyenberch şi Rubens, a trăit la Paris, la Fontainebleau, Anvers. Unul din cei mai buni colaboratori ai lui Rubens, a realizat un mare număr de acvaforte după Rubens şi alţi pictori.

TOMYRIS — numele unei regine a messageţilor în luptă cu care a murit Cyrus, regele Perşilor. Herodot povesteşte că Tomyris, atacată de regele perşilor, l-ar fi pierdut pe fiul său Spargapises care, capturat de inamici, s-ar fi sinucis şi că regina, luînd corpul lui Cyrus, l-ar fi afundat într-un vas de sînge. Dar se pare că Cyrus era încă în viaţă la 529.

UDEN, Lucas van, pictor peisagist, născut la Anvers la 18 oct. 1595, mort în acelaşi oraş în 1672. Influenţat de Rubens, cu care a colaborat pentru fond şi peisaje. A gravat mult peisaje.

VERMAYEN sau VERMEYEN sau VERMAY, Vermejen (Jan Cornelisz), supranumit şi Barbudo Barbalonga. Pictor de istorie şi gravor, născut la 1500 la Beverweyek lîngă Haarlem, mort la Bruxelles în 1559 ; şcoala olandeză. A studiat şi în Italia. În serviciul Margaretei de Austria şi a lui Maximilian, intră în 1534 în serviciul lui Carol Quintul ca inginer şi artist, însoţindu-l 21

pe monarh în campanii sau în călătorii. S-au păstrat puţine gravuri de la el.

VORSTERMAN sau Vosterman (Lucas Emil) cel bătrîn, pictor, desenator şi gravor în metal, născut în 1595, mort la Anvers în 1675 ; şcoala flamandă. A lucrat sub directivele lui Rubens şi a reprodus cîteva capodopere ale lui, mai ales Adorarea magilor şi celebra Coborîre de pe cruce.

VOS Martin de, pictor de istorie şi portrete, născut la Anvers în 1532, mort tot acolo la 4 dec. 1603. Elev, prieten şi colaborator a lui Tintoretto ; a pictat peisaje în tablourile marelui veneţian.

VOS, Simon de, pictor de istorie şi de gen, născut la Anvers la 28 oct. 1603, mort în acelaşi oraş la 15 oct. 1676. Elev şi colaborator al lui Rubens în catedrala din Anvers (Coborîrea de pe cruce şi altele, semnate.)

WILDENS, Jan, pictor de peisaje şi scene de vînătoare, din şcoala flamandă. Născut la Anvers în 1586, mort tot la Anvers în 16 octombrie 1653. A pictat pentru Rubens fondurile tablourilor şi arborii.

WAAGEN (Friederich Ludwig Heinrich), pictor de scene istorice, portretist şi peisagist, născut la Göttingen în 1750, mort la Dresda în 1822. Elev al lui F. Kobell ; călătorie la Roma ; fondează o academie de pictură şi desen.

WOUVERMANS, Philippe. Pictor de peisaje şi bătălii, născut la Haarlem în 1619, mort în acelaşi oraş în mai 1668. Creator de peisaje şi bătălii, dar şi castele, serbări, vînători şi mai ales cai.

ZUCCARO, ZUCCERO sau Sucarus, Federigo, pictor de scene istorice şi portrete, născut probabil la San-Anjelo in Vado pe la 1540, mort la Ancona la 20 iulie 1609. A lucrat alături de fratele său şi de Baroci la decorarea palatului Belvedere (Moise şi Faraonul, Nunta de la Cana). Chemat la Florenţa, a terminat cupola de la Santa Maria dei Fiori ; la Anvers a desenat cartoane pentru tapiserii. A lucrat şi la Amsterdam, Londra [Portretul Mariei Stuart, portretul reginei Elisabeta (atribuit.)] Reîntors în Italia, la Veneţia, a fondat după aceea la Roma Academia Sfîntului Luca. A scris în 1607 o lucrare asupra artei.

SUMAR

REDACTOR : VICTOR H. ADRIAN
TEHNOREDACTOR : PETRE DUMITRU

BUN DE TIPAR : 20 IUNIE 1978
APĂRUT 1978
COLI DE TIPAR 9,33 ; PLANȘE 12
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 75 (493)
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJUL : 40.000 EX.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „FILARET"
STR. FABRICA DE CHIBRITURI NR. 9—11
BUCUREȘTI. REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă

235

Biografii. Memorii. Eseuri

universul lui rubens



Într-unul din cele mai splendide tablouri din intregul Palazzo Pitti, norii de furtună de pe mare își iau rămas bun iar în înalt, ca o depărtată arătare aeriană, se vede Palas implorîndu-l pe Jupiter ; dulci adieri ale zorilor ocupă restul orizontului și in cea mai frumoasă lumină de basm se profilează ascuțit o înălțime încărcată cu căderi de apă, cetăți, grădini în terase și clădiri minunate. Sînt grădinile lui Alcinous, regele feacilor, al căror oraș portuar se vede în depărtare. În prim plan apare un Odiseu implorînd și gol, naufragiatul Odiseu, pentru care Palas pune-o vorbă bună pe lîngă Jupiter...
În felul acesta se intîlnesc, cel din Ionia și cel din Brabant, cei mai mari povestitori pe care i-a purtat pînă astăzi pămîntul, Homer și Rubens.

Jacob Burckhardt

Lei 7